Università "Ss. Cirillo e Metodio" - Skopje
Facoltà di Filologia "Blaže Koneski"

LINGUA, LETTERATURA E CULTURA ITALIANA

ATTI DEL CONVEGNO INTERNAZIONALE

A cura di Radica Nikodinovska

Skopje, 2011

LINGUA, LETTERATURA
E CULTURA ITALIANA
ATTI DEL CONVEGNO INTERNAZIONALE

Università "Ss. Cirillo e Metodio" di Skopje
Facoltà di Filologia "Blaže Koneski"

Convegno internazionale

LINGUA, LETTERATURA E CULTURA ITALIANA - 50 ANNI DI STUDI ITALIANI -

A cura di Radica Nikodinovska

Skopje, 2011

Edizione: Facoltà di Filologia "Blaže Koneski" - Skopje

Per l'editore: prof. Maksim Karanfilovski,
Preside della Facoltà
A cura di: Radica Nikodinovska

Redazione:
Radica Nikodinovska, Università „Ss. Cirillo e Metodio", Skopje
Vanna Zaccaro, Università degli studi di Bari
Zosi Zografidou, Università "Aristoteles", Salonicco
Irena Lama, Università di Tirana
Mila Samardžić, Università di Belgrado
Isabella Chiari, "Sapienza - Università di Roma"
Ruska Ivanovska - Naskova (segretario),
Università „Ss. Cirillo e Metodio", Skopje

Lettura dei testi: Luciana Guido Šrempf

Tipografia: BoroGrafika

Tiratura: 300 copie

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ – Скопје
Филолошки факултет „Блаже Конески“ – Скопје

Меѓународен научен собир

ИТАЛИЈАНСКИ ЈАЗИК, ЛИТЕРАТУРА И КУЛТУРА

- 50 ГОДИНИ ИТАЛИЈАНСКИ СТУДИИ -

Радица Никодиновска, одговорен уредник

Скопје, 2011

INDICE

II PARTE – LETTERATURA E CULTURA

III PARTE – Giovani italianisti

Radica NIKODINOVSKA

PREFAZIONE

La presente raccolta di atti intitolata "Lingua, letteratura e cultura italiana" contiene gli interventi dei partecipanti al convegno scientifico internazionale svoltosi il 29-30 ottobre 2009 alla Facoltà di Filologia dell'Università "Santi Cirillo e Metodio" di Skopje in occasione dei 50 anni di studi italiani alla predetta Facoltà.

Al convegno, dinnanzi ad un folto pubblico di presenti, tra cui studenti, professori e appassionati della lingua e della cultura italiana, hanno presentato i loro lavori 33 relatori. Tra i partecipanti, oltre a quelli locali, al convegno hanno preso parte professori provenienti da prestigiose università straniere dell'Italia, dell'Austria, della Grecia, della Serbia, del Montenegro e dell'Albania.

Il convegno è stato suddiviso in 5 sessioni dedicate ad argomenti di linguistica (*Strutture grammaticali, Didattica della lingua, Strutture lessicali, fraseologiche e paremiologiche*) e di letteratura (*Confronti* e *Riflessioni*). Nel corso dell'ultima sessione intitolata *Giovani italianisti* hanno preso parte, con interventi su temi diversi di ambito linguistico e letterario, giovani studiosi italianisti.

Al Convegno scientifico internazionale, svoltosi in occasione dei 50 anni di studi italiani presso la facoltà di filologia "Blaže Koneski", il Rettore dell'Università "Santi Cirillo e Metodio", il prof. Velimir Stojkovski, ha conferito al prof. Augusto Fonseca, ex lettore di italiano di lunga data presso la nostra facoltà, il titolo di Dottore Honoris Causa, col quale la nostra università ha voluto rendergli omaggio per gli speciali meriti raggiunti nel campo dell'italianistica e della macedonistica.

La presente raccolta di atti è suddivisa in tre parti le quali, oltre agli interventi della Sessione plenaria, contengono i contributi scientifici dei partecipanti su due principali blocchi tematici: *Lingua italiana* e *Letteratura e cultura italiana*. La terza parte della raccolta contiene gli interventi dei giovani italianisti su tematiche linguistiche e letterarie.

I miei più cordiali e sentiti ringraziamenti vanno alla Facoltà di Filologia “Blaže Koneski” di Skopje per il sostegno finanziario che ha dato per l’organizzazione dell’evento e per la pubblicazione degli Atti del Convegno.

Радица НИКОДИНОВСКА

ПРЕДГОВОР

Меѓународниот зборник на трудови насловен „Италијански јазик, литература и култура“ ги содржи научните прилози на учесниците на Меѓународниот научен собир, одржан по повод 50 години италијански студии на Филолошкиот факултет на 29-30 октомври 2009 година на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“, при Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје.

На Собирот, пред голем број гости, студенти, професори и љубители на италијанскиот јазик и култура, со свои реферати се претставија вкупно 33 научни работници. Покрај домашните учесници, учество на Собирот зедоа и професори од реномирани странски универзитети од Италија, Австрија, Грција, Србија, Црна Гора и Албанија.

Собирот се одвиваше во пет сесии на теми од областа на лингвистиката (*Граматички структури, Настава на јазикот, Лексички, фразеолошки и паремиолошки структури*) и литературата (*Конфронтирања, Рефлексии*). На последната, петта сесија насловена *Млади италијанисти,* со свои реферати од областа на лингвистиката и литературата, се претставија млади истражувачи италијанисти.

По повод 50-те години италијански студии на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“, Ректорот на Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“, проф. д-р Велимир Стојковски, му ја додели титулата „Doctor Honoris Causa” на проф. Аугусто Фонсека, долгогодишен лектор по италијански јазик на истиот факултет, со што нашиот Универзитет му се оддолжи за неговите особени заслуги на полето на италијанистиката и македонистиката.

Овој Меѓународен зборник на трудови е поделен на три дела во кои, покрај рефератите од Пленарната седница, се поместени научните прилози на учесниците на двата основни тематски блока: *Италијански јазик* и *Италијанска литература и култура*. Третиот дел од Зборникот ги содржи рефератите на младите истражувачи италијанисти на теми од италијанската лингвистика и литература.

Му изразуваме огромна благодарност на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ за поддршката во организирањето на Собирот како и за објавувањето на овој Меѓународен зборник на трудови.

SESSIONE PLENARIA

Aleksandra SARŽOSKA

50 – ANNI DI STUDI ITALIANI ALLA FACOLTÀ DI FILOLOGIA "BLAŽE KONESKI" - SKOPJE

Gli inizi dell'insegnamento della lingua italiana presso la Facoltà di Filologia, risalgono al lontano 1959. Allora l`italiano veniva insegnato alla Facoltà di Filosofia come corso biennale e annoverava tra i suoi studenti soprattutto quelli iscritti presso il Dipartimento di Filologie romanze.

Il primo lettore ad insegnare italiano fu la prof.ssa Katia Mladineo della Facoltà di Filosofia di Zagabria. Purtroppo costretta a farvi rientro agli inizi del 1961 poté esser presente a Skopje solo sporadicamente per consentire comunque lo svolgimento regolare degli esami. Per questo motivo la Facoltà di Filosofia assunse quale lettore di italiano il prof. Naum Kitanovski, che nel frattempo si era specializzato in questa lingua presso le Università di Siena e di Perugia. Egli tenne l'insegnamento fino al 1969, quando dopo aver vinto il concorso per la copertura di un posto di lettore di lingua macedone presso il nuovo Lettorato di lingua macedone dell'Istituto Orientale di Napoli, dovette lasciare Skopje.

La creazione di un lettorato di macedone presso l'Istituto Orientale ebbe rilevanza enorme per la macedonistica che sotto la diretta responsabilità del Rettore di allora, il prof. Nullo Minissi, ebbe peraltro il grande merito di contribuire all'edificazione e allo sviluppo di preziosi e proficui rapporti di collaborazione tra le nostre due Università.

Ne fanno testimonianza i risultati significativi ottenuti nel campo degli studi e delle ricerche, svolti, in modo particolare, nell'ambito della fonetica macedone che culminarono con la pubblicazione dell'edizione trilingue dell'opera *Fonetica della lingua macedone,* a cura dei professori Nullo Minissi e Naum Kitanovski.

È per queste ragioni che ritengo doveroso sottolineare che quest'anno ricorrono anche i 40 anni dall'istituzione del Lettorato di macedone il quale, mi rincresce profondamente dirlo, è stato sospeso, ci auguriamo, solo temporaneamente. A tal proposito ripongo le mie speranze sul nuovo ambasciatore macedone a Roma che tra gli obbiettivi precipui della propria agenda si è prefisso la riattivazione del lettorato di lingua e letteratura macedone presso l'Istituto Orientale di Napoli.

Dopo la partenza del professor Kitanovski per Napoli, i corsi di lingua e letteratura italiana furono affidati al lettore Vincenzo Mancuso fino al 1975. Scaduto il suo mandato, questi fu sostituito dal lettore Auguso Fonseca il quale apportò un prezioso e notevole contributo allo sviluppo dell'italianistica presso il nostro Lettorato. Le sue attività ben note al pubblico oggi qui presente hanno aperto nuovi orizzonti ai giovani macedoni innamorati della lingua e cultura italiana. Questi inoltre, grande conoscitore della lingua e della letteratura macedone pubblicò traduzioni letterarie dall'italiano al macedone e viceversa, nonché traduzioni di articoli di carattere scientifico. Chi non ricorda le serate poetiche italiane organizzate dal prof. Fonseca, in occasione delle quali vennero date alla stampa traduzioni di poesie italiane realizzate con la collaborazione degli studenti.

Considerato l'aumentato interesse per gli studi di lingua italiana, il Dipartimento di Lingue Romanze assunse come assistente di grammatica e di letteratura italiana Aleksandra Sarzoska.

Nell`anno accademico 1977/78 fu compiuto un notevole salto di qualità, quando si realizzò il passaggio dagli studi biennali a quelli triennali, il che prevedeva si cominciassero ad insegnare altre materie accanto alla lingua italiana contemporanea: la grammatica e la letteratura italiana. Ma è ancora più rilevante sottolineare che, a partire da quel momento, l'italiano poté essere scelto come materia d'insegnamento, ciò che vale tuttora, da tutti gli studenti della Facoltà di Filologia desiderosi di studiare la lingua e la cultura italiana. A tal proposito ritengo opportuno menzionare alcuni eminenti Visitng Professors provenienti dal Dipartimento d`italianistica dell'Università di Filologia di Belgrado come i professori Stipcević, Turconi e Stević; per il loro enorme contributo profuso all`attivazione dei sopramenzionati corsi presso la nostra Facoltà, attraverso l'insegnamento di materie linguistiche e letterarie fino all'impiego e alla formazione di docenti qualificati. (A tal proposito colgo l'occasione per esprimere loro la nostra più profonda gratitudine).

All’accresciuto interesse dimostrato dagli studenti per la lingua italiana, il nostro dipartimento fece fronte assumendo l’attuale lettore senior, la professoressa Luciana Guido Srempf, la quale in tutti questi anni ha sempre dimostrato notevole impegno e dedizione all’insegnamento della lingua e cultura italiana. Inoltre, il fatto sia parlante nativo ha sensibilmente contribuito ad aumentare l’interesse degli studenti per lo studio della lingua italiana.

Alla predetta è seguita l’assunzione della lettrice Liljana Uzunović, svolgente anch’essa un ruolo importante per lo sviluppo dell’insegnamento della lingua italiana presso la nostra facoltà.

Oltre a quella di Filologia, altre Facoltà hanno espresso il desiderio di istituire corsi di lingua italiana per i loro studenti. Così nel 1989 è stata impiegata la professoressa Radica Nikodinovska, alla quale veniva assegnato l’insegnamento della lingua italiana presso la facoltà di Filosofia, Belle Arti e di Arte Drammatica. Riguardo alla predetta ritengo sia rilevante sottolineare sia stata tra le prime ad insegnare la lingua italiana come lingua straniera in Macedonia al di fuori del nostro Ateneo.

Dagli inizi degli anni `80 in poi il numero degli studenti aumenta in modo considerevole, comportando di conseguenza il bisogno di cominciare a riflettere sulla possibilità di istituire un Corso di Laurea in italianistica. Si diede così avvio ai preparativi come alle analisi delle difficoltà derivanti dall’ attivazione di un nuovo corso di studi. Grazie ai notevoli sforzi e alle energie impiegate dallo staff del Dipartimento, dalla Presidenza della Facoltà così come dal primo Ambasciatore d`Italia in Macedonia il dottor Faustino Troni, il quale si prodigò notevolmente per risolvere la questione relativa ai ‘quadri` necessari allo svolgimento dei corsi), riuscimmo a predisporre la programmazione del sopramenzionato corso di Laurea. A questo punto un caloroso ringraziamento va anche alla ex lettrice MAE Maria Mazza, che sin dal suo arrivo nel 1996 (2001) si impegnò ai fini dell’istituzione del Corso di Laurea in Italianistica. È inoltre doveroso rendere merito allo scomparso prof. Bertoni, ordinario di letteratura italiana, dell’Università di Genova che si fece garante per l’insegnamento della letteratura; al prof. Riccardo Campa, dell’Università di Siena, visiting professor per l’insegnamento della civiltà italiana, come alla prof. Neli Radanova, dell’Università di Sofia, visiting professor per l’insegnamento della grammatica italiana.

Meritevoli di menzione sono anche l’allor Ambasciatore Antonio Tarelli, che seppe degnamente continuare l’operato del suo predecessore

riuscendo ad ottenere la designazione di due Lettori Mae per il Nostro paese; l'Ambasciatore Giorgio Marini che firmò il programma di collaborazione nel campo della cultura, dell' istruzione e della scienza tra i due paesi, i lettori MAE Luisa Federici, Ivano Chignola e Isabella Nenna. Tutti, in più o in parte, hanno avuto un ruolo importante nell'attivazione del corso di Laurea in Lingua e letteratura italiana.

L'attivazione del Corso di Laurea in lingua e letteratura italiana, presso la facoltà di Filologia Blaže Koneski di Skopje, nel novembre 1997

Il Corso di Laurea in lingua e letteratura italiana quadriennale è il più giovane Corso di Laurea istituito presso la nostra Università. La data ufficiale d'inizio del Corso di Laurea si colloca nel novembre del 1997. Per consentirne l'avviamento si è reso necessario predisporre adeguatamente i programmi da adottare, nonché il curricolo universitario. Difatti, prima di dare l'avvio al sopraddetto corso, si è reso opportuno studiare i tanti programmi di studio di lingua italiana come L2, adottati da diverse Università dei Balcani quali, l'università di Belgrado, di Salonicco, Sofia, Zagabria, Ljubljana; la cui osservazione ha reso possibile improntare i nostri programmi.

Ovviamente non ci era consentito andare oltre la linea di condotta, l`iter dei piani di studio adottati dalle altre cattedre di lingue straniere presso la nostra facoltà. Mi riferisco a quelle discipline che non rientrando negli studi di italiano sono comunque comuni a tutti i programmi dei diversi corsi di lingua, quali materie ritenute obbligatorie alla formazione di un glottodidatta: Linguistica generale, lingua macedone, pedagogia, antropologia.

Abbiamo per cui improntato il nostro programma suddividendolo in quattro anni accademici, di cui, i primi 2 propedeutici e gli altri due anni specialistici indirizzati allo studio di materie specifiche.

Nel novembre del 1997 si attua la grande svolta allo sviluppo e alla diffusione della lingua e della cultura italiana presso la Cattedra di lingue e letterature romanze. Questo primo grande passo apre le porte alle prime iscrizioni. Due sono stati i fattori che hanno reso fattibile l'attivazione del Corso di Laurea in italiano: il primo è stato indubbiamente l'impiego del prof. Italo Bertoni in qualità di incaricato di letteratura presso il nostro dipartimento. L'altro, il sempre maggiore interesse per la lingua e la cultura italiana nel nostro paese.

Dicevamo, è stato compiuto un passo avanti e la nostra idea ha trovato positivo riscontro sia presso le nostre istituzioni ed autorità accademiche (il Ministero della Pubblica istruzione, il Rettorato), sia presso quelle italiane (Ambasciata e MAE) che hanno validamente sostenuto l'attivazione del Corso di laurea in italiano.

Vi posso assicurare che non è stato per niente facile, ma si sa, per quanto ogni inizio possa essere duro, esso rappresenta pur sempre sì una difficile sfida che può sempre dare grandi e piacevoli soddisfazioni. Difatti presso il nostro Dipartimento si sono iscritte le prime 20 matricole. Questi erano studenti che avevano scarsa o conoscenza zero della lingua italiana, e ciò sollevava alcuni problemi di carattere pratico.

Il problema maggiore era costituito dagli enormi sforzi che gli studenti dovevano fare per riuscire a seguire le lezioni di alcune materie previste dal nostro programma, che non era predisposto per studenti che, come i nostri, si avvicinavano per la prima volta allo studio della lingua italiana.

Man mano che si procedeva con l'iter universitario, maggiori erano le difficoltà da affrontare, come l'insegnamento di nuove discipline, la carenza di docenti, ecc. A tal riguardo un caloroso ringraziamento va ai colleghi della Cattedra di lingue romanze come, al prof. Poposki che per un congruo numero di anni ha tenuto l'insegnamento della glottodidattica, al prof. Atanasov che ha tenuto l'insegnamento di storia della lingua italiana e infine al prof. Nikodinovski che ha tenuto l'insegnamento di semantica e analisi contrastiva. A questi professori desidero esprimere la mia profonda gratitudine per il loro significativo contributo alla formazione e crescita professionale e scientifica dei nostri quadri.

Desidero inoltre sottolineare il prezioso ruolo svolto dalla professoressa Anastasija Gjurčinova che dal 2002 copre l'insegnamento della letteratura italiana presso il nostro dipartimento. Tra le colleghe vanno annoverate inoltre Valentina Milosević, lettrice di italiano e la giovane ricercatrice Ruska Ivanovska-Naskova.

È probabile che nell'impostazione del Corso ci fossero delle pecche, forse avremmo dovuto aspettare ancora un po' prima di compiere il grande passo, forse esigevamo troppo dai nostri studenti. Nonostante le perplessità iniziali, siamo comunque riusciti ad ottenere dei buoni risultati, i quali ci riempiono di orgoglio.

Consci delle esigenze e sempre più entusiasti per l'accresciuto numero degli iscritti e dei laureati, il nostro Dipartimento nel 2004,

grazie al suo impegno e alla sua organizzazione è riuscito a vincere il Progetto Tempus JEP, per la qualità degli studi di italianistica. Grazie a questo progetto, come grazie alla tenacia e alla determinazione della sua responsabile, la collega docente di letteratura Anastasija Gjurčinova, si sono svolti ben otto incontri con i rappresentanti delle quattro Università partner e ben 9 insegnanti (tutto il corpo insegnante impiegato presso il Lettorato) e 10 studenti hanno trascorso un soggiorno di ricerca della durata di un mese a Bari. Il progetto ha reso possibile anche l'organizzazione di quattro seminari inerenti alla didattica della lingua italiana come le nuove tendenze e nuovi curricula di insegnamento, l'educazione linguistica, la traduzione e infine l'ultimo sugli Studi italiani e sistema universitario europeo.

Questo progetto ha avuto tanti aspetti positivi come quello di permetterci di ristrutturare i corsi universitari istituiti presso la nostra Università; la pubblicazione di materiale didattico; il miglioramento delle metodologie così come la fornitura di attrezzature indispensabili per assicurare una migliore qualità nell'insegnamento, nonché rendere possibile a giovani colleghi e ricercatori di proseguire gli studi post-universitari iscrivendosi presso una le nostre università partner agli studi master o di dottorato.

Alcuni dei benefici derivanti dal progetto oggi sono più che tangibili, come ad esempio la preziosa opportunità che è stata data alla nostra giovane ricercatrice, la professoressa Ruska Ivanovska-Naskova. La predetta, la quale ritengo opportuno sottolineare è stata la prima ex nostra studentessa a laurearsi nel corso di lingua e letteratura italiana presso la nostra facoltà, oggi è una dottoranda iscritta presso Università di Bari.

Ci rende inoltre particolarmente lieti segnalare che a partire da quest'anno presso la nostra Facoltà è stato attivato il Corso di Post Laurea in Italianistica che a oggi conta 6 iscritti laureandi: 5 in linguistica e 2 in letteratura.

A oggi il corpo docente di italianistica ha subito una notevole evoluzione professionale annoverando 4 professori associati, un assistente senior, due lettori locali e due lettori MAE.

Al Corso di Laurea in lingua e letteratura italiana negli ultimi anni si sono iscritti più di 500 studenti, di cui addirittura 235 sono i laureati. A tal proposito siamo orgogliosi di poter affermare che agli studi di italianistica si iscrivono giovani menti brillanti del nostro paese. Ogni anno il numero degli iscritti aumenta (da 100, 200 a 300 candidati)

e sembrerebbe che al corso di laurea in lingua e letteratura italiana si iscrivano solo i migliori per esempio dei 140 candidati all'immatricolazione quest'anno ne sono stati ammessi 80.

Ci inorgoglisce inoltre il fatto che l`italiano è la seconda lingua straniera ad essere studiata presso la nostra Facoltà.

Giusto per fare qualche numero, solo negli ultimi 10 anni più di 1000 studenti (provenienti dai corsi biennali, triennali e quadriennali) hanno avuto l'opportunità di studiare la lingua italiana presso la nostra Facoltà, e sicuramente non è cosa da poco pur se sembra niente a confronto con i tre milioni di persone che nel mondo studiano l`italiano.

A tal proposito vorrei soffermarmi su una iniziativa intrapresa dal nostro dipartimento: l'inserimento dell`insegnamento della lingua italiana nell`iter scolastico macedone.

A differenza degli altri paesi balcanici (Serbia, Montenegro, Bulgaria, Croazia) dove il forte interesse della giovane popolazione per l`Italia e la sua cultura, ha avuto come risultato l`introduzione della lingua italiana nell`iter scolastico, in Macedonia si è proceduti all`inverso. Prima è stato istituito il Corso di Laurea e poi finalmente a partire dal 2001 l`italiano è stato inserito nell`iter scolastico come seconda lingua straniera facoltativa. Grazie all'interessamento del Ministro della Pubblica Istruzione macedone, dell`Ambasciata italiana e del Dipartimento d`Italianistica, dopo essere stato presentato il programma riguardante l`insegnamento, finalmente l`iniziativa ha visto la sua realizzazione agli inizi del 2003. In un Liceo linguistico di Skopje un gruppo di 20 studenti del terzo anno tre volte alla settimana seguivano con enorme interesse le lezioni d`italiano. A tale iniziativa hanno aderito altre scuole macedoni, ma per seri motivi oggettivi come la mancanza d`insegnanti", ma anche soggettivi, come a causa dell`invi-sibile guerra tra le lingue straniere, l`insegnamento dell`italiano quest' anno non è stato attivato in tutte le scuole che avevano mostrato interesse. Gli ultimi dati parlano di 4 scuole elementari e 13 licei.

La maggior parte degli insegnanti è costituita da nostri ex studenti laureati oppure da studenti che hanno studiato l`italiano come seconda lingua. A questo punto ritengo rilevante sottolineare che per consentire la formazione di personale docente di italiano L2, da cinque anni la nostra facoltà è diventata sede convenzionata dell'esame CILS dell'Università per stranieri di Siena (certificazione di italiano come lingua straniera) in Macedonia. Ci rende peraltro orgogliosi il poter dire che alcuni degli insegnanti impiegati presso scuole statali e private

hanno già superato con ottimi risultati gli ultimi due livelli del sopraddetto esame.

Termino qui la mia favola, che per motivi di spazio non avrebbe potuto essere maggiormente esaustiva.

Concludo rivolgendo un doveroso e particolare ringraziamento alle Università Italiane (l'Università di Siena, l'Università di Perugia, l'Università di Milano, l'Orientale di Napoli, l'Università di Bari, La Sapienza) per la loro preziosa collaborazione estrinsecatasi nelle molteplici opportunità di approfondimento e di aggiornamento linguistico e culturale offerte attraverso l'attribuzione borse di studio a nostri docenti e studenti.

Mi sento in dovere inoltre, di esprimere la mia riconoscenza e stima, come i miei più sentiti ringraziamenti all'Ambasciata d'Italia a Skopje e all'Ambasciatore Marcon per i significativi e straordinari sforzi compiuti all'intensificazione e rafforzamento della collaborazione in campo culturale, educativo e scientifico, come alla promozione della lingua, cultura e letteratura italiana presso la nostra Facoltà.

Infine mi sorge spontanea la domanda: cosa fare per migliorare il Dipartimento?

Nel quadro degli scambi interculturali, si dovrebbe compiere uno sforzo importante per stringere collaborazioni non solo con l`Italia e con le università italiane ma anche con le cattedre d`italianistica delle università balcaniche, per favorire lo scambio di professori e docenti ma anche di idee e di progetti. Favorire dunque accordi bilaterali già esistenti ma stipularne anche dei nuovi come Erasmus, Basilues. Per esempio: la nostra Università sta per stipulare accordi di collaborazione con diverse Università italiane (Foggia, Padova), ma anche con Università balcaniche come, Zagabria e Nikšić. E dovremmo essere noi, ritengo a compiere il primo passo, per aprire la strada alla collaborazione e agli scambi diretti con le cattedre di italianistica dell`area dei Balcani. Ciò ci consentirebbe di stringere rapporti di amicizia al fine di tracciare e percorrere insieme la strada di una proficua collaborazione nei campi che ci accomunano.

Solo così il nostro modesto Dipartimento oggi, a 50 anni dalla sua istituzione potrebbe assurgere al ruolo di cattedra visto i validi presupposti sopraesposti (ai quali fanno da valida cornice la dotazione di un centro multimediale), al fine di continuare a divulgare 'indisturbati' la lingua e cultura italiana, in questo mondo 'abitato' da altre lingue

straniere, dove ci dovrebbe essere e occorrerebbe sempre far posto ad un`altra lingua straniera.

Concludo augurandomi che l'italiano, questa bellissima lingua, possa un giorno essere inserita a pieno titolo nel sistema scolastico macedone come lingua straniera.

Nullo MINISSI

HOMO LALUS : LA SCELTA BIOLOGICA DELLA LINGUA

1. *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life,* di cui si sono festeggiati i 150 anni, ha portato un cambiamento radicale negli studi biologici come mostra un semplice confronto tra Cuvier e Darwin. La mentalità evoluzionista sì è diffusa inoltre in tutti gli altri ambiti fino a divenire un aspetto dominante della cultura positivistica.

L'evoluzione che porta all'uomo è rappresentata da alcuni generi e specie che un tempo si ricostruivano ad albero, cioè derivati l'uno dall'altro; ma ora si preferisce un'immagine a cespuglio (secondo la concezione di Stephen Jay Gould) – vale a dire indipendenti gli uni dagli altri. La stessa, per esempio, che per l'evoluzione del cavallo.

Non è il caso di tracciare qui il processo paleoantropologico, di continuo ricostruito. A parte i precursori, sulla cui natura la discussione è sempre riaperta, si può caratterizzare l'evoluzione antropica in due fasi. Una prima – in cui le maggiori modifiche sono nella morfologia – che comprende le specie le quali si succedono cambiando ambiente da arboricolo, ad arboricolo aperto e a savana. Ne fanno parte tutte quelle che precedono il genere *Homo,* apparso verso la metà del terzo millennio a. p. Una seconda – durante la quale le modifiche sono principalmente neurologiche – rappresentata dalle diverse specie di questo genere che si disperdono in tutto il mondo antico finché ne resta una sola diffusa ovunque. Nella prima fase sono dominanti gli adattamenti alla deambulazione eretta, l'allargamento della pelvi e le modifiche craniche; nella seconda l'evoluzione più evidente è quella cerebrale in volume e circonvoluzioni[i]. Inutile sottolineare che si tratta d'una distinzione euristica poiché in effetti morfologia e neurologia vanno di conserto.

L'interrogativo che ci poniamo qui è: quando in questo percorso l'uomo – poiché si tratta solo dell'uomo – ha fatto la scelta biologica della parola?

Su di esso i paleontologi sono particolarmente carenti e tendono a portare alla più lontane origini l'uso della parola o, per essere esatti, «di una qualche forma di parola». Solo che «una qualche forma di parola», nel senso vago ed equivoco in cui viene impiegata l'espressione, non significa gran che ed è una maniera di sfuggire al problema storico per mantenere il pregiudizio antico della eccezionalità dell'uomo, di cui l'uso innato della parola è considerato essenziale. Noi dunque eviteremo ogni posizione preconcetta e porremo qui la questione nei termini propri.

La parola non può esistere senza una particolare struttura fonatoria, differente da quelle dei primati e di molte specie appartenenti all'evoluzione antropica, e l'adeguata trasformazione neurologica. Nello scorso novembre è tornato l'interesse su un gene – FOXP2 (Forkhead box P2) – che sarebbe all'origine della separazione tra uomo e scimpanze e influirebbe sulla caratteristiche morfologiche facciali e quelle neurologiche che favoriscono la parola. Ma il quadro è vago ed è possibile che i geni implicati in queste trasformazioni siano più d'uno poiché la conformazione innovativa dell'epifaringe s'inserisce in un movimento d'emergenza cervico-cefalica con allungamento del collo e abbassamento della cintura scapolare che caratterizza l'ominizzazione in contrasto con la tendenza opposta presso gli altri primati. La riorganizzazione delle funzioni cerebrali consiste soprattutto nella interazione tra i due emisferi, tramite il corpo calloso assai sviluppato, per cui i suoni semiperiodici vocali, le differenze di tono, prosodia e ritmo e la percezione olistica del segno linguistico, trattati nell'emisfero destro, sono coordinati con i rumori aperiodici consonantici, la scomposizione in unità articolatorie, il rilievo del tempo e della successione, l'analisi degli elementi funzionali e l'organizzazione dell'unità frastica processati dall'emisfero sinistro.

Non entreremo in questo tipo di problemi ma resteremo a quelli che più direttamente ci riguardano come storici e fonetisti e cioè a) la differenza tra la struttura fonatoria umana e le corrispondenti strutture dei primati e degli ominidi privi di fonazione nel senso specifico umano; b) l'individuazione del momento storico di questo evento; c) il suo significato nell'evoluzione del genere *Homo*.

2. La comunicazione mediante suoni, anche molto vari e complessi, può realizzarsi con differenti tipi di apparato atto alla loro produzione. Nei primati e nelle varie specie ominidi e umane la fonazione avviene durante l'espirazione e talvolta anche durante l'ispirazione per l'azione di parti mobili (muscoli, membrane, cartilagini) situate nel tratto superiore dell'apparato respiratorio. Tuttavia il sistema di suoni organizzati che costituisce la voce articolata è possibile soltanto con una determinata forma dell'apparato di fonazione. Questa forma consiste ne 1 – la collocazione della epiglottide in corrispondenza della 4ª vertebra cervicale e della laringe in corrispondenza del limite tra la 5ª e la 6ª vertebra cervicale, 2 – la conseguente formazione d'un risonatore faringale nello spazio tra la laringe e il velo pendulo, 3 – l'arretramento della base della lingua che lascia libertà di movimento alla parte anteriore di essa rimasta nella cavità orale, 4 – le necessarie funzioni neuroniche che le guidano e le comandano.

3. Si tratta d'una struttura d'eccezione, non tanto perché esclusiva d'una sola specie quanto perché deviante rispetto alla costituzione morfologica nei primati e negli altri ominidi da considerare «normale» poiché rispondente a una funzione fisiologica definita e necessaria.

Nei primati e negli altri ominidi l'epiglottide e la laringe sono in alto, all'inizio del tratto epifaringale. Ciò permette di creare due vie interamente separate, una per la respirazione e l'altra per il bolo alimentare poiché al momento della deglutizione il palato molle, l'epiglottide e i costrittori faringali chiudono il condotto dell'aria la quale scorre direttamente dal naso alla laringe, la trachea e i polmoni. La respirazione è solo attraverso la cavità nasale e non si crea nessuna interferenza tra respirazione e alimentazione. Nell'uomo anatomicamente moderno invece il tratto supralaringale costituisce un canale unico per il bolo alimentare e per l'aria respiratoria. Durante la deglutizione l'epiglottide ripiegandosi sulla laringe la chiude e impedisce al cibo di penetrare nella trachea. Il meccanismo però non sempre funziona alla perfezione ed esiste il rischio di soffocamento. È da ritenere che tale rischio fosse più importante al momento che la modifica è insorta, quando l'uomo rispetto ad essa era in difficoltà simili a quelle in cui si troverebbe il neonato se tale struttura fosse subito presente in lui. Dal punto di vista fisiologico la trasformazione fu dunque perdente.

Trasformazioni perdenti sono accadute anche in altre specie, con la conseguenza di portarle all'estinzione. Per es. il cervo irlandese ha sviluppato un'eccessiva ramificazione delle corna che nella foresta lo faceva impigliare e la sua specie si è estinta.

4. Queste e analoghe modifiche antifunzionali alla sopravivenza della specie non nascono ovviamente per una tendenza all'autodistruzione, che è contraria al fine stesso delle trasformazioni evolutive, ma per soddisfare un'esigenza di rilievo che di solito riguarda la competizione interna alla specie. Nel caso del cervo irlandese l'esigenza era d'ordine sessuale, poiché le maggiori corna costituivano un vantaggio nella conquista della femmina e davano all'individuo migliore possibilità di trasmettere i propri geni. Anche nell'uomo questa modifica fisiologicamente negativa doveva dunque rispondere a un scopo specifico. Lo scopo era nei risultati estranei alle funzioni di respirare e di deglutire: la costituzione d'un risonatore faringale e l'acquisto della mobilità della parte anteriore della lingua. Due possibilità nuove e finalisticamente congiunte in funzione d'una potenzialità eccezionale, mai prima occorsa nella evoluzione dei primati e degli ominidi. Eccezionale anche nell'ordine biologico poiché non serviva, come negli altri casi che hanno portato all'estinzione, alla competizione tra gli individui ma era rivolta al successo della specie. Eccezionale in fine perché metteva in bilico la negatività fisiologica della trasformazione che indirizzava l'uomo anatomicamente moderno verso la sua estinzione e la positività d'un acquisto dal potere rivoluzionario e prorompente. Nonostante i termini con cui la presentiamo essa non fu una scommessa: vi mancò infatti la consapevolezza dell'alternativa, la decisione dell'azzardo. Fu il risultato cieco del rapporto tra specie e ambiente, tra limitazione a un ambito ecologico consueto e l'esigenza d'uno nuovo maturata dalla relazione con le altre specie e la natura e favorita da una tradizione di mobilità fisica e mentale che aveva portato a vagare da continente a continente, da sede a sede e a rispondere a sfide inattese grazie al potenziale evolutivo acquisito nelle relazioni sempre più complesse all'esterno e all'interno del gruppo. Niente di simile troviamo in altre specie, la cui finalità consiste nel perfezionare l'adattamento a una nicchia, originaria o acquisita, fino a stabilire con essa una relazione perfetta, come gl'insetti o i castori. Ciò derivava dal fatto che l'uomo non solo aveva una progressione di complessità nella struttura cerebrale ma pure un arricchimento delle proprie capacità nel lungo periodo postnatale

dell'infanzia poiché nasceva neurologicamente incompiuto e il suo compimento veniva con l'accrescere in quantità e complessità del cervello, la perdita di molti neuroni, l'ingrandirsi e ramificarsi di quelli restanti che arricchivano le loro sinapsi.

La potenzialità nuova derivata dalla modifica della vie respiratorie superiori era quella di realizzare la parola articolata, presentatasi nel momento che si erano sviluppate le modifiche neuroniche necessarie per un salto evolutivo che metteva in giuoco l'avvenire o la distruzione della specie. Ma la distruzione non è accaduta. Le ragioni di ciò sono due: 1 – l'uomo anatomicamente moderno non nasce tale. Il neonato fino a un periodo breve posteriore alla nascita non è un uomo anatomicamente moderno ma mantiene la struttura delle vie respiratorie superiori dei primati e delle precedenti specie ominidi sfuggendo al rischio di soffocamento; 2 – la lingua articolata, risultato di questa struttura fisiologicamente perdente, è stata un'innovazione biologicamente vincente e cosí significativa da chiudere il periodo etologico della specie umana e dare inizio alla civiltà.

5. Ma quando è accaduta questa svolta? Quando l'uomo è diventato anatomicamente moderno?

Per una risposta molto affidamento è stato fatto sulle impronte lasciate dal cervello negli endocasti fossili. Ma gli endocasti sono testimoni equivoci, sia perché sviluppati per lo più da reperti frammentari, sia perché l'identificazione delle aree encefaliche è spesso controvertibile, sia infine perché analogia anatomica e analogia funzionale sono due fatti distinti[ii]. Più sicuro riferirsi direttamente alla struttura del tratto respiratorio superiore. Però anche se le parti membranose possono in certe condizioni conservarsi o lasciare un'impronta su d'un terreno molle che poi indurisce e la mantiene, riguardo agli ominidi adulti o infanti non ne abbiamo finora attestati fossili. Esiste tuttavia un metodo indiretto, seguito da Philip Lieberman e Edmund S. Crelin in ricerche comuni e in saggi separati. Essi hanno misurato nei fossili i caratteri basicranici e quelli dell'arco dentario, l'inclinazione dei punti d'attacco dei muscoli facciali e del collo e quanto è utile a ricostruire la morfologia del tratto epilaringeo. Poi hanno tradotto i dati in modelli informatici di cui hanno elaborato al calcolatore le caratteristiche funzionali. In fine hanno comparato i modelli con la struttura epilaringea dei primati e dell'uomo, neonato e adulto. Il metodo ha le sue incertezze, ma entro certi margini le conclusioni sono accettabili.

La struttura basicranica dell'uomo anatomicamente moderno adulto differisce da quella, più allungata e piatta, dell'infante, che ha la laringe elevata come nei primati. Se dunque nei precedenti ominidi vi è corrispondenza con l'infante attuale si può dedurre che essi avevano la stessa posizione elevata della laringe. Applicando questi criteri ai fossili delle diverse specie umane preistoriche, Philip Lieberman, e Edmund S. Crelin riconoscono due linee evolutive, una resta ferma alla tipologia dei primati, l'altra tendente all'abbassamento della laringe di cui si potrebbe cogliere anche una forma intermedia[iii]. Pure Grover S. Kranz sostiene due momenti nell'abbassamento della laringe: uno (c. 35.000 a. p.), che la fa discendere a «metà strada», l'altro, che la spinge al punto odierno (c. 10.000 a. p.). La forma intermedia di Philip Lieberman e Edmund S. Crelin non manca d'incertezze; quella di Grover S. Kranz è postulata ma non dimostrata.

La gradualità dell'abbassamento avrebbe un'implicazione di rilievo: essa disgiungerebbe l'evoluzione della struttura epilaringea dalla finalità linguistica. La sua funzione avrebbe potuto consistere nell'accompagnare la respirazione nasale con una sempre più intensa respirazione boccale (permessa dalla separazione della epiglottide dal palato molle) in ambiente di spazi aperti in cui la corsa poteva essere importante per l'inseguimento o la fuga. Tuttavia la struttura respiratoria di animali atti alla corsa ci mostra a questo fine un meccanismo diverso[iv]. La respirazione buccale sembra dunque essere piuttosto una conseguenza dell'abbassamento della laringe e non la causa. La discesa intermedia della laringe sarebbe stata il momento critico che avrebbe messo a rischio la sopravvivenza della specie. Infatti, inadatta a creare un conveniente risonatore faringale e a concedere ampia mobilità alla lingua nella cavità orale, essa mancava del compenso che con le sue conseguenze poteva permettere il successo biologico. Le specie rappresentanti tale fase non potevano che estinguersi salvo per quella parte riuscita a divenire anatomicamente moderna.

6. Ma quale è stato il compenso biologico?

La risposta non va cercata nell'anatomia ma nella storia sociale della specie umana superstite. Sull'«origine della lingua» i paleontologi hanno avanzato varie ipotesi, quasi tutte fondate sulla necessità di una sempre più ricca comunicazione dovuta allo sviluppo e all'accresciuta complessità della vita sociale. Queste ipotesi sono basate su un'idea erronea, che i paleontologi condividono con i linguisti, della funzione

della lingua. La lingua infatti, se può offrire un maggiore scambio di nozioni ed informazioni, non ha in questo il suo fine. Per una comunicazione precisa, necessaria alla trasmissione delle conoscenze della caccia, della raccolta e dell'apprendimento di tecniche lavorative, era sufficiente, se non migliore, il sistema olistico. Anche noi del resto per lo stesso scopo privilegiamo il sistema olofrastico, p. es. i segnali del codice stradale, la standardizzazione dei comandi etc.

La lingua non è un grado più elevato di comunicazione e il suo scopo non si esaurisce nello scambio d'informazioni e nozioni per cui sono meglio adatte le due forme che chiamo *comunicazione* e *linguaggio*. La *comunicazione* avviene mediante mezzi di natura (fisici, chimici, elettrici, etc.) o comportamentali ed è propria a tutti i viventi (anche all'uomo: un rossore, un gesto etc.). Essa è costituita da segnali standardizzati nel meccanismo fisiologico o nel comportamento, ma non come processo informativo. Il *linguaggio* è una forma di comunicazione più complessa i cui segnali sono stabili, hanno valore olistico (negli animali) o olofrastico (nell'uomo) e sono organizzati in un insieme che non comprende sottoinsiemi ma possono unirsi per giustapposizione. La lingua è un sistema d'informazione realizzato mediante tutte le risorse dell'apparato acustico-articolatorio umano. È un insieme di sottoinsiemi, che ha valore frastico. I suoi sottoinsiemi sono organizzati gerarchicamente e non hanno valore frastico. Le norme secondo cui i sottoinsiemi si organizzano nell'insieme e gl'insiemi si combinano fra loro variano da lingua a lingua. La lingua trasmette contenuti analitici e deduttivi o procedimenti fantasiosi che gli altri due sistemi informataci non sono in grado di comunicare. Mezzo espressivo della riflessione e della fantasia la lingua, incerta nei suoi valori comunicativi costantemente oggetto d'interpretazione ma strumento incomparabile per accompagnare lo sviluppo intellettuale, costituí il compenso vincente d'una trasformazione anatomica fisiologicamente negativa. Essa fu un vero e proprio passo evolutivo. I paleontologi fermano l'evoluzione umana a *Homo sapiens sapiens* in cui includono l'uomo anatomicamente moderno. Ma il costituirsi della lingua articolata fu un'evoluzione di non minore importanza delle altre che segnano la divisione delle specie umane. Ritengo perciò che *Homo sapiens sapiens*, diverso dall'uomo anatomicamente moderno, debba definirsi *alalus* e l'uomo anatomicamente moderno meriti di essere posto a sé col nome di *Homo sapiens sapiens lalus*.

7. Possiamo determinare il momento della sua apparizione?

Le indagini preziose di Philip Lieberman e Edmund S. Crelin e pochi altri non giungono per l'insorgenza della struttura epilaringea adatta alla fonazione umana a una soluzione cronologica soddisfacente, e oscillano tra i 100, 50 e 10 mila anni a. p. Ma c'è un'altra strada per arrivare a una determinazione più sicura. Poiché la lingua è una forma analitica d'espressione, si accompagna necessariamente a una rivoluzione comportamentale e culturale caratterizzata dalla analiticità che non può restare inosservabile. Occorre dunque cogliere un cambiamento radicale il quale segnali inequivoco il salto culturale che il nuovo rapporto con il mondo e il nuovo sistema espressivo venivano a significare.

Se il principio è di facile intuizione, non è facile definire quale dei momenti progressivi umani rappresenti tale salto. Per stabilirlo mi sono basato su due punti: 1 – gl'indici interni alle lingue, cioè le forme strutturali che ne attestano la natura e il più antico rinvio cui esse rimandano mediante riferimenti lessicali o d'altro genere; 2 – le testimonianze culturali che testimoniano una visione olistica e quelle che esprimono una concezione analitica.

Le strutture linguistiche, anche quando concedono l'uso abbondante di olofrasmi (fonosimboli esprimenti dolore, sorpresa etc.), impropriamente considerati parte del lessico poiché pertinenti al linguaggio, confermano tutte la natura analitica del segno linguistico. Le testimonianze lessicali di tutte le lingue non rinviano mai oltre il neolitico (la pretesa di vedere in qualche forma lessicale registrata in Scandinavia richiami paleolitici è ingiustificata).

Coerente con questo implicito riferimento cronologico è il dato culturale.

In tutte le culture di *Homo sapiens sapiens* che abbiamo definito *alalus* sono documentate solo le due forme di comunicazione (sopra chiamate comunicazione e linguaggio) entrambe di natura olistica e tale doveva essere anche l'impostazione mentale che sottintendono. Ne è testimone tutta l'arte paleolitica. L'incisione rappresenta un animale o parte di esso con una linea continua netta e marcata che lo isola nello spazio senza creare astrazioni geometriche e l'intaglio d'un animale unito per gli zoccoli o di due animali congiunti per gli arti forma una configurazione indivisa. Queste opere, chiaramente olistiche, sono definite per equivoco realiste. Olistiche sono anche le statuette femminili a tutto tondo, la cui pienezza volumetrica è la proiezione tridimensionale

della stessa percezione olistica che bidimensionalmente è resa dalla linea di contorno. In esse l'attenzione è concentrata sulle parti sessuali caratterizzanti e d'intenso interesse emotivo. La dominanza e l'enfasi che queste parti presentano non hanno funzionalità magiche o propiziatorie della fertilità ma costituiscono il tratto distintivo della natura femminile che all'uomo moderno, il quale ha un'immagine più complessa della donna, appaiono esageratamente sproporzionate. Perciò, con non minore fraintendimento delle incisioni e degli intagli, sono considerate irrealistiche. Il principale testimone è però la pittura parietale dove le figure sono definite da una linea funzionale, cui talora s'aggiunge qualche tratto per segnare le variazioni di volume. Volume e colore sono dati primari della percezione olististica e questa pittura non è comprensibile se non si tiene presente che manca totalmente di analiticità. Ciò spiega l'apparente contraddizione tra l'efficacia rappresentativa e la scarsa differenza grafica, già colta con acutezza da A. Leroi-Gourhan[v] che ha notato come gli stessi tratti lineari sono utilizzati per il profilo di animali di diversa specie. In queste figure si è voluto vedere di tutto, dalla trappola per gli spiriti alla lotta di classe, ma non si è visto l'essenziale: la loro assoluta olisticità.

Se invece passiamo all'arte neolitica tutto cambia. I microliti si distinguono dalla produzione precedente per la loro rigorosa geometricità. La pittura presenta due fasi. Nella prima, del Magdaleniano avanzato, mutano le concezioni e la tecnica della rappresentazione e la genericità specifica è sostituita dalla caratterizzazione individuale. Nella seconda, quella dell'arte detta del paleolitico finale e del neolitico preceramico, ogni intento di render la figura è dimesso. Gli animali sono ridotti a schemi stenografici e gli uomini, ora soggetti delle vicende, rappresentati da disegni approssimativi o fluttuosamente filiformi o in libero movimento. La narrazione, discorsiva e aneddotica, non s'attarda su singoli elementi ma tende a comporre in unità storie agitate di cacce e battaglie. La concettualizzazione è spinta ai limiti della pittografia, tra arte e scrittura. Quest'arte, detta «posteriore», con un richiamo cronologico che nasconde un giudizio peggiorativo, non è arte del tramonto ma l'inizio d'un linguaggio visivo strutturato analiticamente come la lingua. Essa segna il momento storico che abbiamo cercato.

NOTE

[1]Il seguente schema presenta un quadro al 2001(cfr. *Aux origines de l'humanité*, sous la direction de Yves Coppens et Pascal Picq, 2 voll., Paris, 2001). Da allora poco è cambiato salvo sul precursore):
1 - un precursore, *Sahelanthropus* (c. 6-7 milioni a. p. del Djurab, Chad trovato nel 2002) con caratteri misti poiché la faccia è da *Australopithecus* ma l'occipite da scimpanzé;
2 - di ambiente arboricolo: *Orrorin Tugenensis* (c. 6 milioni a. p.), *Ardipithecus Ramidus* (c. 4,5 milioni a. p.), *Australopithecus Anamensis* (c. 4,2-3,6 milioni a. p.), *Australopithecus Afarensis* (c. 4,1-2,9 a. p.), *Australopithecus Africanus* (c. 3,5-2,5 milioni a. p.), *Australopithecus Bahrelghazali* (c. 3,5 – 3 milioni a. p.);
3 – di ambiente arboricolo e aperto: *Australopithecus Garhi* (c. 2,6 milioni a. p.), *Paranthropus Aethiopicus* (c. 2,7 – 2,3 milioni a. p.), *Paranthropus Boisei* (c. 2,4 – 1,2 milioni a. p.), *Paranthropus Robustus* (c. 2,2 – 1,1 milioni a. p.);
4 – della savana: a) per l'epoca più antica *Kenyanthropus Platyops* (c. 3,5 – 3 milioni a. p.); b) poi dalla metà del terzo millennio a. p. il genere *Homo*: a) attestato in Africa, *Homo Habilis* (c. 2,5 – 1,6 milioni a. p.), *Homo Rudolfensis* (c. 2,4 – 1,7 milioni a. p.);
5 – diffuso in tutto il mondo antico, *Homo Ergaster* (c. 1,9 – 1 milioni a. p.), *Homo Erectus* (c. 1 – 0,3 milioni a. p.), *Homo Heidelbergensis* (c. 0,8 – 0,3 a. p.), *Homo Neanderthalensis* (120 – 32 mila a. p.);
6 – diffuso ovunque Homo Sapiensis antico (120 – 12 mila a. p.), Uomo anatomicamente moderno (da 12 mila a. p.) A questo quadro bisogna aggiungere le altre scoperte di primati antropoidi in Asia (Pondaung nel Myanmar, ex-Birmania) e quelle in Asia Centrale (Dmanisi in Georgia, c. 1,75 milioni a. p.) che sono state attribuite egualmente a Homo Ergaster e Homo Erectus considerati equivalenti.
[1]La più ampia e accurata indagine sugli endocasti, dovuta a Ralph L. Holloway, conclude: «per il momento la documentazione fossile ominide non è in grado di attestare :o di smentire che questo o quel ominide avesse acquisito capacità linguistica», «Annals N. York Acad. of Sciences», 280, 1976, p. 330.
[1]Una forma intermedia sarebbe Broken Hill (100.000 a. p.) di cui il modello informatico della struttura epilaringea risulterebbe capace di emettere suoni corrispondenti a (appropriate to) [i] [u] [a] ma instabili.

[1] Senza implicazione della respirazione buccale ma basato p. es. su un più efficace rapporto tra diametro della laringe e diametro della trachea. Però la respirazione buccale può intervenire in casi estremi nell'infante moderno come pure in altre specie, p. es. il cane.
Va anche tenuto presente che l'abbassamento della laringe influisce non solo sulla respirazione ma anche sulla masticazione e deglutizione e dunque sul modo alimentare.
[1]A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, Parigi, 1971.

AVVERTENZA

Il saggio è basato sul mio *E l'uomo scelse la parola*, «Biblioteca di Helikon», 4, Herder, Roma 1996, 2[a] ed. *A człowiek wybrał słowo*, Wyd. Uniw. Śląskiego, Katowice, 2002. Di Stephen Jay Gould v. in «Natural History», Aprile pp. 16-15 e Giugno pp.12-19 1987. Sulla evoluzione della laringe v. Victor E. Negus, *The Mechanism of larynx*, London 1928 e *The Comparative Anatomy and Physiology of the Larynx*, New York 1949. Per i lavori di Philip Lieberman e Edmund S. Crelin ricordati v. bibliografia in Philip Lieberman, *On the Origins of Language*, Macmillan Publishing Co., Inc. New York 1975 e *The Biology and Evolution of Language*, Harvard Univ. Press, Cambridge, Mass., London 1984; per Grover S. Kranz v. le tesi in *Sapienization and Speech* «Current Anthropology», 21, 6, 1988, pp.77e3-779, e *Laryngeal Descent in 40.000 Year Old Fossil* in *The Genesis of Language*, ed. da Marge E. Landsberg, Mouton de Gruyter, Berlin New York Amsterdam,1988, pp. 173-180.

LESSICO: *olistico*: unitario d'insieme, l'opposto di analitico. *olofrastico*: equivalente a una frase intera. *linea funzionale*: linea ininterrota di contorno. *a. p.*: anteriore al 1950 d. C.

Riccardo CAMPA

IL SORTILEGIO LETTERARIO

La fievole consistenza istituzionale della realtà meridionale è dovuta, fra l'altro, all'apporto della letteratura vernacolare, allo scavo effettuato dallo strimpellatore e dall'aedo, che riescono ad assicurarsi uno spazio indiziario privilegiato, dal quale osservano con perspicacia la consistenza e l'arbitrarietà del potere tutorio. La letteratura vernacolare consente di esorcizzare il male, il cosiddetto male necessario dello Stato (secondo un'espressione di Thoreau), configurandolo nei paradigmi espressivi o nelle maschere. L'ideale astratto di un reggitore diventa, a Napoli, l'epitome della vacuità e dell'arbitrio. Su un unico stenditoio mentale sono allineati le ambivalenze del reggitore e dei soggetti, ma questi prerogativamente più smaliziati e sonnacchiosi di quello. Il risultato è un «imbroglio», una terapia dell'affiliazione a un nuovo corso della politica clandestina. L'uno, infatti, ammicca e gli altri cantano. Sull'onda di facili intendimenti, i napoletani disfanno sbrigativamente quanto Machiavelli tesse con tenacia, ma il risultato è coincidente: il tutore napoletano ha gli scrupoli che si merita, dai quali il Valentino è esonerato.

Questa diversità fra i fiorentini di Machiavelli e i napoletani del comandante Lauro implica una ridefinizione della lealtà che, per i primi, è ancorata alle vicissitudini istituzionali (in pratica al successo di Cesare Borgia) e, per i secondi, alle vicende private di ogni membro della improponibile istituzione comunitaria. «Uno dei motivi per cui ogni discussione sull'infedeltà finisce per toccare rapidamente la politica sta nel fatto che fra tutti i gruppi che possono avanzare rivendicazioni su di noi, di solito è lo Stato quello che richiede la nostra lealtà primaria e che, di conseguenza, viene tradito molto più facilmente. L'inganno è possibile in tutte le circostanze in cui la fiducia è richiesta o accordata, ma i governi costituiscono i luoghi più importanti in cui queste circostanze hanno luogo. Il tradimento pubblico è un evento significativo e vistoso, che colpisce l'immaginazione. E, in effetti, può influenzare la

vita di molti uomini. Ma l'alto tradimento non è meno ambiguo di quelli privati, soprattutto quando si tratta del tradimento di un'entità impersonale come lo Stato burocratico o la costituzione, come avviene spesso. Non sempre è stato così. Nelle monarchie feudali europee, l'alto tradimento era un affronto personale inflitto al proprio signore feudale e l'orrore che questo delitto suscita ancora forse conserva qualche debito nei confronti di questo ricordo. Anzi, per comprendere l'attuale concezione del tradimento e della sovversione è utile ricordare altre mentalità. In teoria, tra un re e il suo barone intercorreva un legame di lealtà personale, che si supponeva inscindibile e incontestabile. Tra governanti e baroni c'era certamente molta familiarità durante la comune giovinezza, in battaglia e a corte. Gli strati superiori della gerarchia si conoscevano direttamente. E spesso si odiavano, anche. E la slealtà, i conflitti fra baroni, le ribellioni erano molto più comuni dei conflitti civili degli Stati moderni. Naturalmente tutto era molto più facile. Non bisogna indulgere in sentimentalismi, del tutto illusori, sulla sacralità o la durevolezza dei legami nelle società "a contatto diretto" come le monarchie medievali. Qui il tradimento era al tempo stesso personale e endemico. Lo rivelano con estrema chiarezza le azioni considerate come tradimenti e la severità delle leggi. In effetti, l'ideologia dell'omaggio feudale personale è una risposta alla realtà dei continui tradimenti. Nelle guerre civili e nei regimi dispotici, il tradimento è così comune che proprio dal baratro di perfidia e ipocrisia nasce il desiderio di fiducia»[1]. Quanto accade a livello istituzionale e letterario nel medioevo europeo assume varie forme di rappresentazione – si direbbe di riedizione – di quel rapporto refrattario alla superficialità e alla continuità che condiziona, da una parte, il reggitore e, dall'altra, i soggetti. L'interazione e l'interdipendenza dell'una e dell'altra assumono quotazioni altissime sia per intensità sia per incostanza: dal precipitato storico di questi fattori la letteratura in vernacolo dell'Italia meridionale – e napoletana in particolare – si connota di infingimenti e di slealtà, rivolti al potere, alle istituzioni deputate a svolgere una funzione potestativa e omogeneizzante.

La partecipazione si delinea, quindi, come una finzione, nella quale i soggetti parlano come i personaggi delle loro creazioni letterarie: ammiccano, alludono, confessano per far confessare, denunciano in concomitanza con gli elementi ritenuti utili ai fini privati. L'estremo individualismo fa da correttivo alle deformazioni del potere ampliandone gli anacoluti concettuali, le vibrazioni atonali. Per questa ragione, il

potere politico assume quasi sempre – e non soltanto nelle finzioni sceniche – le caratteristiche burlesche di un giuoco fra iniziati. E fra gli iniziati si immedesimano anche i poveri, i semplici, gli strateghi della pura e semplice sopravvivenza.

Come i personaggi dell'*Ebreo di Malta* di Marlowe, anche la «plebe minuta» e centrifugata dalle necessità primarie e secondarie dialoga con gli spettri delle ragioni inconsce, con i fantasmi di un mondo immaginario che la suggestiona. La fedeltà, l'onore, la sottomissione, il sacrificio sono troppo deformati dall'utenza, dall'impiego manierato o corrivo per continuare ad avere un minimo di autenticità. La modificazione delle categorie mentali, con le quali le conversazioni si raccordano fra loro secondo obiettivi privi di un epicentro o di un perimetro concettuale, è il risultato di un esercizio psicologico troppo intenso e perciò paralizzante. La concorrenza fra fattori differenziati e intesi a modificare quell'«accordo intuitivo e necessario», nel quale consiste la forma istituzionale della comunità, è così accelerata da non consentire il calcolo mentale: l'estremo individualismo è quasi coincidente con il disinteresse. La precarietà istituzionale si riflette nella flebile affabulazione connotativa dei risultati conseguiti dalle attività coordinate dei singoli: il protagonista di ogni racconto riscopre il mondo, ha perlomeno la tendenza – la tentazione – di dichiarare la propria estraneità e al tempo stesso la propria adesione a quanto accade sulla scena sociale. Il racconto si dipana in una successione di sorprese, di false sorprese che, combinate fra loro, si approssimano a una falsa verità. I personaggi sono concorrenti rispetto a un modello che sarebbe «confezionato» altrove. Il millenarismo napoletano, d'ispirazione paganeggiante, vanifica in sul nascere ogni tentativo concreto inteso a far convergere e coordinare gli apporti individuali in modo che la sommatoria non ne sia il compendio. La passione per la vita riduce la carica afflittiva necessaria per fondare lo Stato, sebbene nessuna comunità sociale come quella napoletana abbia esperienza di studio e di ciò che significa dar rilevanza strategica alla volontà generale (identificatasi nel tempo con la volontà popolare in sintonia o in distonia con quella, fievole e contraddittoria, dell'aristocrazia, spesso fiera e talvolta interdetta dal suo stesso ruolo istituzionale).

La letteratura meridionale in vernacolo non concede molto alle virtù, sembra anzi sintonizzarsi con la sentenza di Plinio il Giovane secondo la quale chi odia i vizi odia gli uomini. «Plinio era un uomo tollerante e civile e le sue lettere sono un monumento al buon senso. Per

questo motivo non possiamo lasciare interamente a lui la misantropia. Egli ne poteva scorgere solo i pericoli; ma anche se non è una caratteristica umana piacevole, la misantropia è una fonte di creatività intellettuale. La satira e la filosofia sono semplicemente impensabili senza la forza ispiratrice del disprezzo. Se nessuno avesse mai misurato con amarezza l'enorme distanza tra ciò che siamo e ciò che potremmo essere, saremmo privati dei più sublimi momenti del pensiero speculativo. Gli ultimi drammi di Shakespeare, la satira da Giovenale a Swift, e alcune delle più belle pagine della poesia romantica devono tutto al disgusto per gli uomini e soprattutto per le donne. Gran parte della psicologia morale dotata di un qualche valore è un grido di disgusto, proprio come ciò che i filosofi, da Platone in poi, hanno detto a proposito di noi stessi… Questa avversione può renderci intolleranti, crudeli e quantomeno socialmente insopportabili. Ma è la vittoria dell'onestà sulla speranza. L'infelice lotta contro l'illusione e l'autoinganno non ha solo alimentato il cattivo carattere, ma ha anche esteso i confini della nostra comprensione. Ecco perché sul piano politico la misantropia è un paradosso. Il disgusto e la paura potevano servire effettivamente da fondamenti del decoro politico, dei vincoli giuridici e del tentativo di creare governi limitati che attuassero gli effetti della crudeltà di chi è al governo. Ma la misantropia può anche dare inizio ai massacri. Plinio aveva dalla sua tutta la saggezza del buon senso, ma la misantropia è più significativa della mediocrità dello spirito»[2]. La falsità e la frode come attitudini provocano la misantropia, che è uno stato permanente di diffidenza di tutti nei confronti di tutti. Tale atteggiamento, seppure non è giustificabile per così dire nelle cause, è plausibile negli effetti. La finzione, necessaria per vivere, si trasforma in uno strumento di contenzione e perfino in un'arma suicida.

La letteratura meridionale contemporanea si manifesta con un tono risentito in chiave antisociale, quale eredità di un lungo apprendistato contro la violenza o piuttosto la slealtà istituzionale. Dall'*Uva puttanella* di Rocco Scotellaro all'*Uomo è solo* di Corrado Alvaro, a *Viaggio in città* di Saverio Strati, a *Gli eredi del vento* di Michele Prisco, al *Quinto Evangelio* di Mario Pomilio, la narrazione è in qualche modo influenzata da una necessità di recupero dell'umanità dolente del Sud, che si districa da sempre fra le maglie della frode (materiale) e dell'ipocrisia (mentale). «L'ipocrisia ha un effetto appena meno intenso su quanti non possono tollerare le maschere, benché in genere costoro esimano se stessi dal disprezzo, compiaciuti della propria

ardente sincerità… Montesquieu riuscì a fare della misantropia un elemento essenziale di un liberalismo destinato a ridurre la paura e a eliminare le più feroci crudeltà… Il misantropo più vistoso odia se stesso e tutta l'umanità, e lo fa con passione, con tutto il suo essere… Molto più diffuso è il misantropo satirico, soddisfatto di se stesso, che pare godere allo spettacolo della stupidità umana e di ogni tipo di male»[3]. La letteratura meridionale è popolata da personaggi di questo tipo con una differenza significativa: che in ogni circostanza essi ambiscono a farsene una ragione. L'accettazione forzosa del malessere non si trasforma in autocondanna: l'ironia, l'esagerazione ampliano il quadro sociale di riferimento perché sia possibile denigrarlo o idealizzarlo per contrasto. La letteratura del recupero non giustificherebbe la freddezza con la quale si esaminano gli aspetti istituzionali della vita civile se non accettasse implicitamente l'imperio della decisionalità dall'alto e dall'altrove. Questa corrente di estraneità che aleggia su tutta la letteratura meridionale contemporanea è fonte di perplessità e di perdita di interesse per la rappresentazione: la concezione unitaria e nazionale dell'espressione non gratifica appieno scrittori come Raffaele La Capria di *Ferito a morte* e Giuseppe Bonaviri de *La divina foresta*.

La satira involontaria è un genere tutto sommato accattivante, che concilia imprudentemente il presente con il passato e fa dell'osservatore un protagonista del cambiamento. «L'odio per l'umanità spesso spinge a rivelare molto di ciò che altrimenti rimarrebbe nascosto. E mentre il misantropo appassionato e attivo è davvero una minaccia politica, il misantropo puramente intellettuale e sfiduciato forse ci costringe a riconoscere ciò che già sappiamo di noi stessi e degli altri»[4]. Ma il riconoscimento della propria individualità, con i vizi e le virtù che la contraddistinguono, contribuiscono probabilmente a far stingere di malinconia un quadro a forti tinte solo per la violenza che vi viene rappresentata. La malinconia contribuisce, a sua volta, a rendere più comprensibili se non addirittura più accettabili le bassezze alle quali spesso si ricorre sia a livello individuale sia a livello comunitario pur di conseguire determinati obiettivi.

La malinconia, connessa con un diffuso *timor vacui*, suscita apprensioni positive. La comunità meridionale non si abbandona soltanto ai deliqui delle allucinazioni collettive, ma cerca di assecondare un pensiero che tende a inventariare gli atti coerenti e quelli incoerenti secondo un rituale approssimato e perfino corrivo, ma in armonia con il corso dei tempi. «Nonostante questi timori ragionevoli, una misantropia

non accanita a volte può avere effetti benigni sul piano politico. Anzi, forse è un vizio che in certe circostanze politiche dovremmo coltivare. Nel diciottesimo secolo, quando la teoria e la prassi del governo divennero sempre più impersonali, la misantropia, soprattutto nella forma di una passione privata, smise d'essere un'evidente preoccupazione pubblica. La diffusa sfiducia nell'umanità divenne la base del governo costituzionale, soprattutto in America»[5]. L'indulgenza per i piccoli vizi – che nella letteratura meridionale diventano idiosincrasie – consente di ridurre la condanna per quelli più gravi, che però la stessa letteratura meridionale evince dai primi. Una serrata disamina sull'umanità fa pensare all'immobilismo, alla reciproca esclusione dispositiva di tutti i fattori che concorrono a descrivere le cosiddette condizioni oggettive. La rappresentatività politica fa astrazione entro certi limiti (Max Weber dimostra, infatti, la sondabilità di questi limiti) della personalità di quanti effettivamente la impersonano.

L'individualismo esacerbato e la massificazione sociale fungono da poli opposti a due forme partecipative più adeguate e rispondenti alle esigenze dell'immaginazione, a sua volta condizionata da quelle stesse venature di misantropia commiste con la religione pagana e misterica. Il liberalismo trova un contrafforte nel romanticismo ed entrambi nella concezione dell'esistenza fondata sulla coralità e sulla caritatevole diffidenza. «Benché il liberalismo di Montesquieu fosse molto convincente, in particolare per gli americani, i limiti della sua dottrina e dell'impersonalità politica divennero presto evidenti. Ai romantici di ogni genere non servivano a nulla progetti politici ben poco poetici e ispirati; essi non amavano né la giustizia né l'efficienza. Nel diciannovesimo secolo i romantici nostalgici erano molto più minacciosi, per il liberalismo, dei radicali ugualitaristi. Il liberalismo era continuamente accusato di essere ipocrita, livellatore, volgare, passivo, un mero servo delle "masse". La stessa parola "masse" era, ed è tutt'ora, l'espressione di una vigorosa forma di misantropia. La sensibilità estetica raffinata applicava questo termine a tutte le classi dell'epoca moderna, rivelando un irresistibile disgusto generale. Tutti questi malcontenti di lunga data trovarono espressione nelle invettive di Nietzsche»[6]. La misantropia contemporanea si salda, nella letteratura meridionale in vernacolo, con un antico filone stoico, che si manifesta sotto forma di fatalismo. La fatalità, tuttavia, non è un fattore negativo, un impedimento alla libera esplicazione della ragione; al contrario, costituisce un incentivo ad agire per rimuovere tutti quegli ostacoli di natura psicologica che si frappongono

alla realizzazione di obiettivi sia pure minimi o ridotti dalle circostanze. La fatalità sembra allearsi con l'astuzia della ragione per aver successo sulle circostanze che di per sé sembrano costituire una resistenza o addirittura un impedimento all'«economia» dell'azione.

L'economia dell'azione, più stridente negli scrittori vernacolari, contrasta con il populismo. Perfino un poeta come G. G. Belli – osserva Alberto Asor Rosa – non può essere annoverato fra quanti considerano il popolo come un soggetto politico, capace di influenzare la storia del paese senza le mediazioni dei gruppi o dei ceti ai quali inopitamente è conferito il compito di realizzare il cambiamento. «Tra il poeta e la materia del canto c'è sempre un fermo distacco o, meglio, un marmoreo rapporto di conoscenza e di rappresentazione; l'affettuosità, nei rarissimi momenti in cui si manifesta, non è mai adesione, ma semplice simpatia: un sentimento, dunque, non programmatico, che non rientra in un discorso ideale e si esaurisce sul piano puramente umano»[7]. Il populismo italiano, sia pure nelle contrastanti interpretazioni dei liberali e di Antonio Gramsci, non risponde a quelle caratteristiche proprie del movimento che nella Francia e nella Russia assume un'importanza storica di rilievo: nell'una perché risponde a un disegno coordinato fra i ceti borghesi e i contadini; nell'altro perché contempera le esigenze di una immensa classe di contadini con una cultura che ispira la classe intellettuale, sensibile, a sua volta, a quanto accade in Europa e soprattutto nella stessa Francia.

La rivoluzione contadina, che Gramsci vaticina per l'unificazione nazionale, non può realizzarsi sulla base di quella cultura, sia pure egemone, che vede la realtà con il distacco con il quale solitamente in Francia la vede Montaigne. In altri termini, la cultura elitaria in Italia è l'unica cultura alla quale ambiscono anche le classi subalterne: *I promessi sposi* ne sono una testimonianza. Quando i semplici di Manzoni non sanno esprimersi efficacemente, è lo scrittore ad andare loro in soccorso, a prestare loro la parola. «Non è un caso che, agli ideali del Risorgimento e poi della Resistenza, cioè, per usare le espressioni care ai nostri critici di sinistra, del *primo* e del *secondo* Risorgimento, siano legate fasi di eccitazione letteraria populista. Né è da sottovalutare l'altro elemento, costituito dalla presenza di un problema contadino assai pressante, non solo nel meridione d'Italia, ma un po' in tutte le regioni del paese: sì che le intelligenze più avvertite osservarono fin dalla metà dell'Ottocento che il consolidamento dell'unità politica poteva essere conseguito solo attraverso una radicale riforma dei rapporti sociali nelle

campagne, che alleasse al moto nazionale la fiducia e la partecipazione di ingenti masse popolari (contadine), ad esso sostanzialmente indifferenti o addirittura avverse. Non discuteremo questa tesi, che dagli scrittori democratici dell'Ottocento doveva poi essere travasata nel pensiero di Antonio Gramsci, e che viene smentita oggi da quanti vedono nel sacrificio del problema contadino l'inevitabile scotto pagato alle necessità di industrializzazione del paese»[8]. L'arretratezza delle classi subalterne si compendia con l'aristocratica trascendenza delle classi colte, afflitte dal tradizionalismo di maniera e da una disordinata attrazione per il moderno. Fra le due classi si genera una sorta di contaminazione – di compromissione – che non consente all'Italia di fare affidamento su una robusta borghesia imprenditoriale, capace di darsi una letteratura, come invece accade nella Germania di Thomas Mann, e di costituirsi come ruolo propulsivo dell'economia nazionale.

Tale debolezza è certamente causa dell'adesione al fascismo nelle forme più vulnerabili di quelle che la borghesia tedesca presenta di fronte al nazismo. Il fascismo e il nazismo si differenziano per il grado di compromissione e perciò di partecipazione al disegno totalitario. «Al diffusissimo, anzi prevalente clima piccolo-borghese della nostra cultura nel periodo di formazione dell'Unità d'Italia, e poi nei decenni successivi fino ai nostri giorni, si deve invece l'incapacità di far uscire la rappresentazione popolare dai confini ristretti dell'occasione contingente, che l'aveva storicamente determinata o suggerita. Nel primo caso è l'eccessivo distacco – in senso propriamente spirituale e culturale – dello scrittore dal popolo a determinare la natura ideologicamente artificiosa e volontaristica del rapporto, che fra essi si stabilisce; nel secondo caso è l'eccessiva "contiguità" dei punti di vista e dei modi di vita a scoprire la debolezza e la limitatezza della posizione ideologica sostenuta. Questa seconda possibilità è, non solo la più diffusa, ma anche la più interessante, perché forse proprio in essa va cercato il carattere più spontaneo e "originale" del nostro populismo: quando si è piccolo-borghesi – animati cioè da quei complessi di colpa e insieme d'irritazione verso la propria classe di origine, che si scaricano poi nell'insoddisfatta ma indistruttibile aspirazione a conquistare per intero un posto sicuro fra i ceti dirigenti del paese – la oggettiva comunanza di vita con il popolo, l'intreccio fittissimo delle rispettive origini sociali, non permettono, anzi ostacolano una piena identificazione dell'intellettuale nel popolo, che egli sente ancora troppo a sé vicino, nella meschinità e nella miseria della propria esistenza quotidiana, per poterlo far diventare

tout court l'espressione e l'immagine *ideale* di un mondo migliore avvenire»[9]. Fra il popolo e il piccolo-borghese si instaura un'intesa che vanifica o quanto meno mitiga i contrasti (d'interesse economico e sociale) e rimanda a un modello di ibridazione stentorea quanto sarebbe necessario realizzare in una sintesi operativa (anche se traumatica). Il cosiddetto gusto – che attenua i contrasti e li stempera in un beffardo paternalismo – fa retrocedere le intenzioni, quando si palesano, propulsive e innovatrici dello scrittore nelle retrovie dell'equilibrio stilistico, quando non è addirittura del calligrafismo di maniera. In quest'ultimo caso, l'«intesa», anche se auspicata, è rimandata. E quando si manifesta, si esprime in forma polemica.

La letteratura della Resistenza s'ispira ai canoni dell'«impegno», un incontro fra ciò che si vuol dire e il come: la quantificazione del periodo costituisce una cifra stilistica. «Il vecchio risentimento antiborghese si esprime ora in questa nuova forma: è borghese tutto ciò che intende riaffermare l'autonomia delle ragioni artistiche, il loro disinteresse nei confronti di una problematica sociale; la missione dell'arte e della letteratura consiste nel conquistare a una dimensione umana la società intiera. Come nel Risorgimento, nel periodo primo-internazionalista e democratico, nella fase nazionalistica e socialfascista, così nella fase resistenziale e post-resistenziale la necessità urgente di scuotere la cultura dalla catena delle ovvie verità e di legarla a un moto di rinnovamento nazionale torna a esaltare la funzione sociale e il contenuto popolare dell'attività artistica e letteraria. Ma le proporzioni del fenomeno, la spinta oggettiva da cui esso è mosso, il complesso di ragioni ideologiche e culturali, che gli si raccolgono intorno, sono questa volta più ricchi e, nello stesso tempo, più variegati, anche più contraddittori che in passato. Forze extraculturali, direttamente politiche e sociali intervengono a formare i caratteri»[10]. La ricerca di una «verità» scheletrita dalla guerra e operante nella quotidianità costituisce la posizione di partenza piuttosto che il punto di arrivo della nuova poetica, nella quale il popolo si rinviene come redento dal lungo silenzio. Più che una denunzia sociale, sebbene i temi della narrativa e del cinema siano quelli della dura realtà della postguerra, il neopopulismo s'ispira all'essenzialità espressiva quasi che il popolo sia il depositario esclusivo della continuità razionale della storia. Il popolo agisce in prima istanza in forma vicaria e sussidiaria rispetto alle classi dirigenti, responsabili della rovina materiale e per certi aspetti anche spirituale del paese. La letteratura popolare che si inaugura nel secondo dopoguerra ha di mira le

fonti della legittimità espressiva: chi ha fatto o pensato qualcosa di utile può parlare. La testimonianza fa da proemio alla vera e propria letteratura, che stenterà ad aggiornarsi e confrontarsi con le altre letterature nazionali, più caustiche e scriteriate, capaci di avvalersi dell'apprendistato al quale sono sottoposte dal processo politico e sociale.

La Resistenza costituisce l'epilogo della lunga incubazione e il rifiuto di ogni atteggiamento dilatorio che l'arte di evasione cerca di rendere stilisticamente accettabile. Quale fenomeno composito sia sotto il profilo ideologico sia sotto il profilo classista, la Resistenza è un movimento che si organizza per combattere il fascismo e, in questa impresa, si impegna oltre che politicamente anche e soprattutto culturalmente. E in quanto impegno interclassista, la Resistenza ha di mira l'unità nazionale.

La riformulazione dell'unità nazionale in chiave operativa comporta la revisione del dualismo tradizionale: dell'idealismo attardato su posizioni concettualmente inadeguate a imporre il superamento degli squilibri fra economia di sopravvivenza ed economia industriale, fra accumulazione privata (inesistente) e accumulazione pubblica (in fase di realizzazione). La causa delle contraddizioni cosiddette strutturali è da ricercarsi nell'inanità degli sforzi compiuti dai ceti inferiori per modificare quelle linee di tendenza dell'economia industriale agevolata, che non si conciliano con le diffuse istanze migliorative del paese. In altri termini, la cultura della Resistenza è la confessione strategica della inadeguatezza sia sul piano ideologico sia sul piano operativo delle misure poste in essere dall'Italia unitaria alla fine del fascismo. La cultura della distonia, che pure cerca di invertire tali tendenze, non riesce a far prendere coscienza alle classi popolari dell'inevitabilità di un'azione combinata con i ceti dirigenti perché si possa realizzare quella fase del Risorgimento nazionale nella quale risiedono i prodromi della mobilitazione e della partecipazione di tutte le risorse umane e materiali, sulle quali far affidamento per rinnovare completamente lo scenario politico ed economico.

La Resistenza costituisce il momento della preparazione culturale che precede quella del rinnovamento: e in quanto tale, essa non può prescindere dalla cultura che la precede né può sottovalutare gli inevitabili sbocchi conservatori. «La cultura della Resistenza fonda la sua istanza di rinnovamento sulla generale constatazione che, in Italia, il problema stesso della sopravvivenza è tutt'altro che risolto. Sebbene le

soluzioni stilistiche e tematiche di questo atteggiamento non siano univoche, alcuni elementi sono su questa base comuni e ricorrono costantemente. La miseria, la fame, l'oppressione sociale e ideale sono, come cinquanta, cento anni prima, i nemici da individuare e da combattere. Su questo non mi pare ci siano dubbi: dal *Quartiere* alle *Donne di Messina*, dal *Sempione strizza l'occhio al Frejus* al *Cristo si è fermato a Eboli*, dal *Pane duro* alle *Cronache di poveri amanti*, da *Napoli milionaria* a *Speranzella*, l'indignazione è una sola, l'*animus* concorde nella condanna dell'avvilimento, che l'uomo subisce, quando non ha di che vivere. La vecchia battaglia democratica è in questo senso ripresa in pieno… È da notare, innanzitutto, che il populismo della letteratura resistenziale appare mosso, più che da una frequentazione diretta degli strati popolari interessati al processo di rinnovamento, da un forte impulso moralistico e ideologico: l'intellettuale va verso il popolo, ma *il più delle volte*, *prima ancora di raggiungerlo concretamente e seriamente lo trasforma in mito*, *in immagine rovesciata di sé*… Il grido di protesta per l'umanità offesa naufraga molte volte per l'incapacità di questi intellettuali d'essere – se non altro – seriamente e profondamente populisti»[11]. L'umanitarismo del quale si fa carico molta parte della letteratura resistenziale risente degli apporti non ancora sufficientemente metabolizzati di esperienze culturali e sociali d'Oltralpe (soprattutto francesi). «Sul piano della tematica, questo spiega la presenza di forti residui intellettualistici e soggettivistici, che di per sé non costituiscono certo un elemento negativo, ma lo divengono quando lo si vuol costringere nella camicia di forza della funzionalità sociale della cultura e dell'arte. Sul piano della protesta, questo spiega la frequente genericità dell'indignazione. Sul piano della proposta, questo spiega la forzata povertà delle indicazioni, che ancora una volta non escono dal classico binomio di solidarietà e speranza. Anche il positivo del mondo è ridotto, infatti, a una pura espressione di sentimenti: l'etica del buon cuore popolare, vecchia quanto la borghesia, rispunta fuori anche se travestita di panni più pretenziosi e di motivazioni più generali»[12]. Il populismo della fine della seconda guerra mondiale risente per molti versi di un'insondabile inquietudine religiosa, che il retaggio anarco-socialista cerca di ricondurre nell'alveo della protesta e della richiesta di una più equa ripartizione delle risorse, quale premessa di una più autentica concezione umanitaria dell'esistenza.

Il dualismo fra spirito liberale e laico e spirito religioso continua a svolgere una funzione che, sotto alcuni profili, appare conservatrice e

antimodernista e, sotto altri profili, consente di inventariare il progresso in un circuito concettuale plausibile e contemperabile con la fraternità evangelica. L'ideale cristiano fa da barriera a ogni possibile aberrazione sociale che si giustifichi con la tensione modernista. La conciliazione della tradizione con l'innovazione non può prescindere dalla speranza di un mutamento antropologico.

In definitiva, negli scrittori come Vasco Pratolini e Pier Paolo Pasolini, le condizioni soggettive si conciliano con quelle oggettive secondo un percorso storico allietato dalla speranza (nel miglioramento dei rapporti interindividuali e nel benessere). La fiducia nel progresso si concilia con la fede cristiana. Il doppio binario dell'attività laidamente sindacabile, con un apporto di nozioni di natura esplicativa della realtà, e della ricerca di una motivazione, di una giustificazione che in un certo senso esoneri l'individuo dalla «responsabilità globale», costituisce il carattere distintivo della cultura che dal sottoproletariato si eleva a quella borghese con impeto demistificatorio. I personaggi alla *Metello* di Pratolini o alla *Ragazzi di vita* di Pasolini sono emblematici di una ricerca si direbbe involontaria se non addirittura inconsapevole dei lettori che s'identificano per simpatia o per inimicizia con i paradigmi della complessità conoscitiva piuttosto che con le cause efficienti della stessa.

Il filone evangelico dell'insofferenza e dell'insoddisfazione viene percorso con la foga e lo smarrimento propri dei mistici e degli esaltati. Perfino il linguaggio risente di una scelta pregiudiziale, che anticipa l'inquietudine di quanti s'attaccano con ostinazione ai bordi della storia – alle periferie delle città – per magnificare con apparenti virtuosismi spettacolari ed evoluzioni funamboliche il male individuale a petto di quello difficilmente confessabile dei gruppi eversori dell'ordine interiore e che pretestuosamente si fanno paladini di una teoria – per certi aspetti commendevole – della sfida, della competizione e della selettività. L'abiezione della quale è gravato l'uomo di successo sconta un'antica, inveterata convinzione sociale: non ci si arricchisce impunemente. La ricchezza e la compromissione sociale si compendiano, costituiscono il linimento di una infermità.

Sebbene il sentimento religioso, in Italia, non raggiunga quelle forme estenuate e rigorose proprie degli altri contesti cattolici, e nella pratica del culto esso si dimostri tenue e approssimato, diventa un fattore determinativo dell'azione sociale: il peccato di un credente – che poi assume risvolti partitici – si discosta dalla semplice trasgressione e compensa tutta una serie di inefficienze, di mancate risposte alla sfida

modernista e tecnologica. Il progresso del paese si realizza a strappi e a tappe: le fasi come le scansioni mentali di adattamento al nuovo sono delle vere e proprie marce forzate. Lo spirito di crociata e l'audacia imprenditoriale contemporanea – che per alcuni osservatori stranieri si riallacciano alla temperie spirituale dei condottieri rinascimentali – sono il risultato di quella ortodossia cristiana, che non produce gli effetti evidenti della Riforma e della Controriforma, ma risente dell'una e dell'altra senza modificare apparentemente il tenore conoscitivo e comportamentale.

La grande stagione creativa dell'Italia contemporanea si coniuga con l'esegesi del male, con il complesso di colpa che sconfina con quello di superiorità. L'ordito della storia sociale si dipana dalla falsa assuefazione all'ingiustizia del mondo contadino, per assumere toni più evidenti e netti nel mondo tecnologico, nella società impersonale alla quale è difficile affiliarsi con la passionalità e l'intensa partecipazione del passato.

La peculiarità della cultura nazionale svolge un ruolo positivo perfino nell'ambito di quella critica corrosiva mossa alla figura dell'intellettuale Gramsci. «È nota universalmente la grande importanza che il teorico marxista attribuisce al problema degli intellettuali in Italia: la letteratura, le arti e la cultura rappresentano altrettanti momenti di questo interesse, fondamentalmente politico-ideologico. La valutazione del ruolo, che gli intellettuali devono giocare in un processo di rinnovamento nazionale, è innanzitutto sollecitata e determinata dalla constatazione che, storicamente, il ceto intellettuale si è comportato in Italia, almeno dal Quattrocento in poi e salvo brevi parentesi, come una casta totalmente autonoma rispetto alle necessità di sviluppo politico e sociale del paese, incapace di andare al di là di una aristocratica raffinatezza, d'un cosmopolitismo privo di radici, oppure d'un accademismo pedantesco o addirittura reazionario. Lo stesso termine "nazionale" ha in Italia, secondo Gramsci, un significato culturale diverso che altrove: in esso, infatti, non può essere implicitamente considerata presente quella forte carica popolare e democratica, che la nazione esige per uscire da una configurazione puramente statuale e politica, e diventare un organismo vitale, funzionante a livello sociale come a quello della cultura»[13]. La cultura nazionale – che in Italia non s'identifica con la cultura popolare – assume connotazioni discriminanti proprio nell'ambito – dei fermenti e delle rivolte dei semplici, degli umili, degli sfruttati – che le è proprio. La nazione italiana non è – come

accade per le nazioni dell'Europa centrale – un criterio limitativo e meno che mai un vincolo liturgico fra popolazioni che ambiscono a riconoscersi in un «insieme di valori», nel quale rinvenire la fonte della loro identità: essa è piuttosto un coefficiente sociale da affidare all'amministrazione dello Stato perché ne limiti giuridicamente l'empito ricognitivo ed evocativo. La nazione italiana è l'espressione di una cultura composita – di un pluralismo culturale – che non tollera discriminazioni perché le discriminazioni di riflettono – come di fatto avviene – nella differenziazione e nella diversità strutturale delle varie regioni, sia sotto il profilo economico, sia sotto il profilo sociale. «Se si guarda ancora più a fondo nelle preferenze manifestate da Gramsci verso il corredo della tradizione culturale e ideologica italiana, si constata però che, su questo come su altri problemi, egli era propenso a raccogliere le indicazioni fornite da coloro che soprattutto avevano messo una esigenza seria, non idealista, non utopistica, di unificazione del ceto intellettuale in vista di certi compiti politici da realizzare. Da qui, ad esempio, la positività del suo giudizio nei confronti di un Gioberti, che secondo lui a uno spirito fondamentalmente giacobino aveva saputo accoppiare un senso concretamente nazionale della funzione storica degli intellettuali, e viceversa la sua antipatia per Mazzini… da qui, la sua tendenziale attrazione, o comprensione, o rivalutazione, del filone moderato-illuminato presente in tutto lo sviluppo della storia risorgimentale, che ai suoi occhi assumeva almeno il pregio di non aver mai dimenticato quali fossero le condizioni reali dei problemi messi in discussione, mentre il filone democratico-estremista aveva troppo spesso anteposto delle pure enunciazioni ideali alla conoscenza scientifica del mondo. Nel campo culturale questo significa molto semplicemente che, laddove i democratici, diremo così, conseguenti si erano rifatti a un concetto ideale di popolo che non aveva relazione effettiva con il popolo italiano in quanto massa storicamente e socialmente determinata, i moderati, in tutte le loro gradazioni, dall'ala sinistra rappresentata da Vincenzo Gioberti fino, addirittura, ai cattolici liberali, avevano saputo fondarsi su alcuni caratteri reali della nazione italiana, magari soltanto per esaltarli e conservarli nella loro secolare immobilità»[14].

La popolarità della cultura, seppure si imbriglia nel regionalismo e nel localismo (si pensi a Francesco Jovine e a Pratolini), ha di mira il superamento delle incresciose elucubrazioni concettualistiche degli intellettuali disorganici, direbbe Gramsci, cioè avulsi dalla realtà nella sua complessa costituzione e modificazione. Nelle *Terre del Sacramento*

l'apostasia della modernizzazione è come compensata – sia pure non esplicitamente – dal racconto paesano-popolare, che è, a sua volta, una strategia per sottrarsi al fascino nebuloso della sottomissione ideale in un rapporto sociale che apparentemente prefiguri il riconoscimento di uno *status symbol*.

La letteratura della trasgressione fa da contrappunto a quella della sottomissione al potere costituito fino a quando le due tematiche non si vanificano reciprocamente sotto l'urto degli eventi. Il corso delle cose modifica le prospettive letterarie perché ne pervade le tematiche e le rende coerenti con il cambiamento generale della società. L'emigrazione interna ed esterna, la mobilitazione delle risorse creative ad onta delle stesse resistenze di retroguardia delineano uno scenario sociale nel quale non è più rinvenibile con quella chiarezza di significati propria del populismo il dualismo fra Nord e Sud, fra mentalità contadina e mentalità industriale. La stessa letteratura di ispirazione industriale alla Ottiero Ottieri di *Donnarumma all'assalto* è uno sconfortante documento di commisurata commiserazione delle inadempienze del Sud rispetto alla filosofia imprenditoriale del Nord. In realtà, il mutamento sociale si realizza quasi senza riflettersi sul documento letterario. Le «masse» si dirigono autonomamente verso traguardi che lo scrittore non riesce a prevedere e perfino a individuare, limitandosi a convenire o dissentire – moralisticamente – sui risultati conseguiti o da perseguire. «La posizione nazional-popolare si dimostra sconfitta, prima ancora che dalle sue contraddizioni interne, dal prevalere di queste condizioni, estranee all'ipotesi ideologica su cui essa si era fondata. Lo sviluppo formidabile della classe operaia e del capitalismo, la riconferma definitiva dell'assenza in Italia di un forte ceto borghese, la progressiva dissoluzione socio-concettuale del popolo in formazioni storiche più generiche, sono fattori convergenti a sconfiggere la tendenza populista, con tutti i suoi corollari e le sue premesse. Si è visto che essa, posta di fronte alle conseguenze ultime del processo storico-sociale, rivela finalmente in maniera aperta l'insolubile dilemma, da cui è minata: o far da semplice reggicoda al processo di dilatazione e di affermazione del capitalismo; oppure rassegnarsi a cantare le lodi di un'eterna, astorica felicità naturale. Per il progressismo non c'è dunque altra scelta all'infuori di quella tra Arcadia e Riformismo»[15]. Il populismo professato dalla cultura italiana denuncia lo stato di inadeguatezza con il quale si approssima alle tematiche europee: inadeguatezza funzionale non strutturale giacché risponde a connaturate esigenze di comprensione

dei fatti sociali piuttosto che a esigenze di razionalizzazione degli stessi. Questa esigenza, infatti, è propria della cultura borghese, che s'impone delle regole e si fa degli obblighi, che non si possono disattendere senza minare – come di fatto è accaduto col totalitarismo – l'intera impalcatura sociale.

Il populismo italiano non è compensato da un'ambizione che lo redima dal vagito tradizionale, solitamente stemperato nelle atmosfere di un fatalismo che snatura o sfibra anche la carica religiosa – seppure debole – del mondo contadino. «Il populismo è, nonostante le apparenze progressiste, un fenomeno di carattere subalterno nel grande quadro della letteratura europea otto-novecentesca. Il ceto intellettuale italiano lo esprime da sé con un processo che testimonia anche da questo lato la sua sostanziale immaturità, la sua impotenza ad aprirsi ai grandi problemi della storia moderna, dell'Europa e del mondo. Legato anch'esso alle particolarità delle situazioni italiane, non trova la forza di sollevarsi al di là dei limiti oggettivi della propria educazione e della propria forma determinata di esistenza sociale. La simpatia e l'attenzione dimostrate verso il popolo non sono in questo quadro altro che tentativi illusori di cercare un riscatto e un'apertura maggiore attraverso l'esercizio delle proprie *piccole buone virtù provinciali*. Il sentimento assai diffuso di una missione sociale dello scrittore e del letterato non è, come potrebbe sembrare allo scrittore disattento, manifestazione di un atteggiamento grande-borghese: in Italia più che altrove, populismo e impegno sono prodotti di una mentalità abituata a considerare il mondo in termini tipicamente piccolo-borghesi. L'ignoranza di orizzonti più vasti di quelli forniti dalle situazioni immediate, particolari, in cui lo scrittore si è trovato a operare, rappresenta forse la conseguenza più grave sul piano letterario e artistico di questa fondamentale ristrettezza di vedute. Il grande-borghese riesce sempre a spezzare le condizioni date, ricomponendo il processo di conoscenza e di rappresentazione poetica nella direzione più corretta anche dal punto di vista storico»[16]. La distonia fra l'intimismo congetturabile della letteratura piccolo-borghese e le dimensioni del cambiamento sociale è tale da far legittimare come semplici esercizi di scrittura o elaborazioni della mente quelle evasioni involontarie che la letteratura camuffa come riflessioni sul mondo. «La realtà è che, mentre l'Europa esprimeva nel Novecento l'ultima grande fiammata di una letteratura borghese audacemente critica e distruttiva verso il mondo stesso che l'aveva espressa, l'Italia continuava a produrre generazioni di intellettuali ingenuamente fiduciosi

nella funzione socialmente rigeneratrice dell'arte e della poesia. Il mondo (questo mondo: il mondo della disgregazione dei valori e della lotta di classe, il mondo delle più assurde e tragiche invenzioni dello spirito e della società capitalistica di massa) era ancora aperto per loro all'influenza benefica dei sentimenti e delle virtù popolari»[17]. La letteratura persegue un suo intento per così dire estemporaneo nei confronti della società fino a legittimare la *vis polemica* quale categoria interpretativa delle intenzioni e dei sentimenti degli attori sociali. Tale *vis polemica* invaghisce lo scrittore al punto da trasformarlo in un «inviato speciale» dello spirito del mondo, in un arconte severo e conformista allo stesso tempo. La sua visione del mondo si concilia per princìpi generali con quella dell'inizio dell'età moderna, ma si esplica in modo distonico in quella contemporanea. La fuga verso il racconto esoterico, la diaristica e il biografismo denunciano lo stato d'animo del transfuga piuttosto che quella del naufrago, che è invece tipica della letteratura mitteleuropea di fra le due guerre mondiali e del dopo secondo conflitto mondiale.

Il populismo e il progressismo si fronteggiano illusoriamente e comunque inutilmente: l'egemonia nelle svolte sociali è esercitata dai gruppi di pressione che modificano, con l'economia, il costume dei fruitori dei beni e dei servizi dei quali si compone il mercato. «L'appello alle virtù popolari diventa in questi casi apertamente e schiettamente conservatore. Il popolo veniva esaltato, rappresentato, mitizzato, solo per fornire pretesto alla piattezza di un gusto privo di agganci europei. Se la letteratura italiana dell'ultimo secolo può annoverare soltanto quattro o cinque nomi di grandi scrittori borghesi (Verga, Svevo, Montale, Gadda e in parte Pirandello), ciò si deve anche a questo. Per l'idealistica illusione populistica si è rifiutata la concreta possibilità di una letteratura borghese nel senso più alto e profondo del termine. Si è creduto di poter creare su queste basi addirittura la "letteratura di domani"; e non ci si è accorti che, in nome del popolo e delle sue eterne benemerenze, si perdeva per sempre l'occasione di creare una seria, consapevole, critica "letteratura del mondo contemporaneo", così come esso è, con i suoi drammi e le sue lacerazioni, le sue angosce e le sue sotterranee potenzialità liberatrici»[18]. L'ideale astratto continua a fare astrazione dell'ideale concreto in un processo di profonde e drammatiche trasformazioni sociali. La letteratura italiana contemporanea finisce col registrare atmosfere metafisiche, scompensi mentali, distonie e idiosincrasie quali «notizie» di un universo incandescente che si allontana nello

spazio alla velocità della luce. Fra le cause dei fenomeni sociali e i personaggi che si agitano nelle pagine della letteratura italiana contemporanea non c'è alcuna relazione o almeno alcuna relazione che consenta di stabilire un nesso di necessità, di successione o di casualità. Il tono dell'avventura mentale è sì controllato fino a rapprendersi intorno alle angosciose domande sulle sorti planetarie, ma sempre sorvolando o quasi lo scabro, accidentato percorso quotidiano.
Il populismo letterario italiano e l'antiprogressismo stentano tuttavia a coniugarsi, sia sul piano economico e sociale (si vedano a questo proposito gli studi di Paolo Sylos Labini[19]), sia sul piano letterario: le due spinte – centripeta l'una, centrifuga l'altra – tendono a convergere su un punto dell'asse delle coordinate: sulla difficile gestione dell'anonimato creativo e produttivo. La letteratura del fervore, della noia e della curiosità alimenta quella tendenza snobistica e trasgressiva insieme sulla quale fa presa, rinvigorita, la tensione creativa e, con essa, lo spirito della ricerca che lega l'Italia alle altre parti del mondo. La tensione esterna si evince da un moto interiore, da un'intima congestione, che la società sa opportunamente dosare per poterla sfruttare in modo terapeutico, come antidoto alla tendenza anomica e omogeneizzante del mondo contemporaneo.

NOTE

1. JUDITH N. SHKLAR, *Vizi comuni*, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 191-192.
2. *Ibidem*, pp. 227-228.
3. *Ibidem*, p. 229.
4. *Ibidem*, p. 230.
5. *Ibidem*, p. 232.
6. *Ibidem*, p. 233.
7. ALBERTO ASOR ROSA, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Einaudi, 1988, p. 19.
8. *Ibidem*, p. 24.
9. *Ibidem*, pp. 25-26.
10. *Ibidem*, pp. 128-129.
11. *Ibidem*, pp. 133-134.
12. *Ibidem*, p. 135.
13. *Ibidem*, pp. 171-172.

14. *Ibidem*, pp. 175-176.
15. *Ibidem*, pp. 227-228.
16. *Ibidem*, p. 228.
17. *Ibidem*, p. 229.
18. *Ibidem*, pp. 229-230.
19. PAOLO SYLOS LABINI, *Saggio sulle classi sociali*, Roma-Bari, Laterza, 1988; ID., *Le classi sociali negli anni Ottanta*, Roma-Bari, Laterza, 1987; ID., *Nuove tecnologie e disoccupazione*, Roma-Bari, Laterza, 1989. Vedasi anche H.L. WILENSKY-G.M. LUEBBERT-S. REED HAHN-A.M. JAMIESON, *Le politiche sociali*, Bologna, il Mulino, 1989.

I PARTE – LINGUA

Petar ATANASOV

L'OPPOSIZIONE DEL NUMERO NEL ROMENO E NELL'ITALIANO

La classificazione delle lingue romanze, problema ancora attuale, ha costituito una delle preoccupazioni centrali dei romanisti sin dalla costituzione della linguistica romanza come disciplina indipendente. Nella prima fase di sviluppo di questa disciplina erano preponderanti le classificazioni di tipo genetico. L'asse Ovest - Est, impostosi nel raggruppamento delle lingue romanze, segue la direzione dell'estensione del latino dall'Oceano Atlantico al Mar Nero. La classificazione di Fr. Diez, fondatore della linguistica romanza, si basa invece non solo sul criterio geografico ma anche su quello della direzione e della cronologia dalla romanizzazione, cominciando con la Spagna, poi la Gallia e in fine la Dacia.

L'idea dell'opposizione Ovest - Est, apparsa per la prima volta ad opera di H. Schuchardt, viene ribadita in seguito da G. Gröber. Mateo Bartoli fa un passo avanti in questo senso usando criteri linguistici e analizzando fatti di fonetica, di morfologia e di lessico. Egli suddivide ulteriormente le lingue romanze in un gruppo orientale denominato appennino-balcanic**o** facendovi rientrare il rumeno, il dalmatico, gli elementi latini dell'albanese, del greco, delle lingue slave meridionali, i dialetti italiani della costa adriatica dagli Abruzzi fino alla Puglia, che evolsero tutti in un'unica direzione. L'altro gruppo è quello occidentale che lui chiama pirineico-alpino, rappresentato da tutti gli altri idiomi romanzi. Questa classificazione si basa non solo su fattori geografici e storici ma anche linguistici: il linguista italiano prende infatti in considerazione l'elemento etnico, cioè il sostrato.

Il linguista che va ad imporre la classificazione delle lingue romanze in due grandi arie è Walter von Wartburg, che raggruppa il rumeno, il dalmatico, i dialetti italiani centro-meridionali nella Romania orientale**,** alla quale appartengono anche gli elementi latini dell'albanese,

del greco e delle lingue slave meridionali, mentre i dialetti italiani settentrionali, il francese, il franco-provenzale, l'occitano, lo spagnolo, il portoghese, il catalano, i dialetti retici costituiscono la Romania occidentale. La frontiera tra esse è costituita da una linea immaginaria che parte da La Spezia fino a Rimini e che dal punto di vista linguistico separa la parte continentale dell'Italia da quella peninsulare. Gli elementi distintivi di queste due Romanie sono :

– il trattamento della consonante / s / latina finale, mantenuta nella Romania occidentale e scomparsa in quella orientale, e

– la conservazione delle consonanti occlusive latine / p /, / t /, / k / e della / s /

nella Romania orientale e la loro sonorizzazione in quella occidentale.

A parte i due tratti che inseriscono nello stesso gruppo l'italiano e il romeno, tra queste due lingue ci sono molte altre concordanze, soprattutto nei dialetti meridionali di ambedue le lingue.

Nelle righe che seguono ci proponiamo di analizzare la questione dell'opposizione del numero nelle due lingue dove incontriamo desinenze vocaliche per formare il plurale, tratto che le accomuna distinguendole dagli idiomi romanzi occidentali.

È necessario premettere che, a differenza dell'italiano, il rumeno possiede tre generi grammaticali: il maschile, il femminile e il neutro. La flessione del numero in ambedue le lingue avviene in modo diverso nell'ambito di ogni classe di genere dei sostantivi.

Gli indicatori del numero dei sostantivi e le loro opposizioni
Il genere maschile

1. I sostantivi di genere maschile rumeni che al singolare finiscono in consonante, cioè hanno il formante -Ø, esprimono l'opposizione singolare plurale con gli alomorfi dei lessemi condizionati dalle alternanze consonantiche dovute alla palatalizzazione seguite in posizione finale da una / i / corta o flessionare :

/ s / ~ / ş / : urs – urşi ;
/ z / ~ / j / : obraz – obraji, grumaz – grumaj ;

/ c / ~ / č / : porc – porci, sac – saci ;
/ g / ~ / ğ / : fag – fagi, covrig - covrigi ;
/ d / ~ /z / : brad – brazi ;
/ st / ~ / şt / : artist - artişti

alti sostantivi terminanti al singolare in formante -Ø esprimono l'opposizione di numero mettendo in opposizione i morfemi -Ø ~ i corta o flessionare :

/ v / ~ / i / : elev ~ elevi ;
/ p / ~ / i / : lup ~ lupi ;
/ b / ~ / b / : cerb ~ cerbi
/ ş / ~ / i / : cocoş ~ cocoşi;
/ n / ~ / i / : domn ~ domni ;
/ r / ~ / i / : porcar ~ porcari, vultur ~ vulturi

2. I sostantivi di genere maschile che al singolare finiscono in vocale esprimono l'opposizione di numero con la vocale al sg. che può essere una / u /, / o /, / ă /, / e / e al plurale una / i / pienisona, semivocale o corta :

/u / ~ / i / : memebru ~ membri, codru ~ codri;
/u / ~ / i̯ / : uliu ~ ulii, flăcău ~ flăcăi ;
/ o / ~ / i / : picolo ~ picoli ;
/ ă / ~ / i / : popă ~ popi ;
/ e / ~ / i / : tutore ~ tutori.

3. un'altra categoria di sostantivi di genere maschile terminanti in consonante o vocale esprimono l'opposizione del numero con l'opposizione con il formante / i / corta al plurale e con le alternanze vocaliche o consonantiche :

/ e / ~ / i / : şarpe ~ şerpi
/ ă / ~ / i / : tată ~ taţi
/ c / ~ / i / : dovleac ~ dovleci ;
/ t / ~ / i / : sfânt - sfinţi;
/ r / ~ / i / : măr ~ meri.

1. Per quel che concerne invece l’italiano, osserviamo che la maggior parte dei sostantivi di genere maschile finiscono al singolare ; in vocale le parole di origine straniera che al plurale finiscono sempre in vocale. Ne consegue che l'opposizione del numero è resa dai morfemi vocalici, più precisamente dalla vocale Í i Í che rappresenta la desinenza morfemica del plurale. In certi casi questa opposizione è data dagli alomorfi dei lessemi condizionati dalle alternanze consonantiche:

a) / o / ~ / i / : biglietto - biglietti, sforzo ~ sforzi ;
/ o / ~ / i / : esempio ~ esempi, armadio ~ armadi, operaio ~ operai;
/ e / ~ / i / : lavoratore ~ lavoratori, intellettuale ~ intellettuali

b) / o / ~ / i / : bosco ~ boschi ; parco ~ parchi, fuoco ~ fuochi, fico ~ fichi etc.
/ o / ~ / i / : lago ~ laghi, dialogo ~ dialoghi, luogo ~ luoghi, albergo, etc.

2. Un'altra categoria di sostantivi terminanti in vocale / a / di genere maschile, sono quelli che in genere provengono dal greco e la cui opposizione di numero avviene mediante l'opposizione dei morfemi :
/ a / ~ / i / : papa ~ papi, profeta ~ profeti, poeta ~ poeti, problema ~ problemi,
tema ~ temi, dramma ~ drammi, atleta ~ atleti, etc.
Includiamo qui anche i sostantivi che finiscono in suffisso - ista:
dentista ~ dentisti, pianista ~ pianisti, artista ~ artisti, giornalista ~ giornalisti, Israelita ~ Israeliti, suicida ~ suicidi, etc.

Alcuni di questi sostantivi assicurano l'opposizione del numero doppiamente, cioè mediante le alternanze consonantiche :
monarca ~ monarchi, patriarca - patriarchi, collega ~ colleghi, etc.

3. Per una vasta categoria di sostantivi di genere maschile terminanti nelle vocali / o / l'opposizione del numero viene resa dal

morfema / i / al plurale e dalle alternanze consonantiche. In questa categoria rientrano anche le parole sdrucciole :

/ o / ~ / i / : amico ~ amici, nemico ~ nemici, porco ~ porci, medico ~ medici, sìndaco ~ sìndaci, parroco - parroci, palcoscenico ~ palcoscenici, filòlogo ~ filòlogi, teologo ~ teòlogi, archeòlogo ~ archeòlogi,etc. Fanno eccezione carico ~ carichi, incarico - incarichi, strascico ~ strascichi.

4. Nella lingua italiana, come nelle altre lingue romanze, esiste una categoria di sostantivi che nonostante siano di genere femminile si rapportano alle persone di sesso maschile. La loro opposizione di numero è garantita dall'opposizione dei morfemi / a / ~ / e / :

guardia~ guardie, guida ~ guide, sentinella ~ sentinelle,
spia ~ spie, comparsa ~ comparse, etc.

5. E per finire, i sostantivi che al singolare terminano in consonante, cioè con morfema Ø, presentano un'opposizione del numero neutralizzata. In pratica, l'opposizione è assicurata dall'articolo, come in francese. Si tratta di sostantivi di origine straniera :

il tram ~ i tram, il film ~ i film, lo sport ~gli sport, il lapis~ i lapis, l'album ~ gli album.

Il genere femminile

Nei sostantivi rumeni di genere femminile l'opposizione del numero segue a prima vista un modello abbastanza semplice, essendo che l'opposizione avviene mediante i morfemi vocalici / ă /, / e / o / i / al singolare e i morfemi vocalici / e / o / i / al plurale. C'è da dire che quasi tutti questi sostantivi sono soggetti a una doppia opposizione, assai complessa, che viene garantita dalle alternanze vocaliche o consonantiche. Ciò comporta alcune difficoltà nell'apprendimento del rumeno per uno straniero:

/ ă / ~ / e / : mamă ~ mame, etc.

/ a / ~ / le / : macara ~ macarale, sarma ~ sarmale, podea ~ podele, nuia ~ nuiele, boia ~ boiele, etc.

/ ă / ~ / i / : uşă ~ uşi, etc.
/ ă / ~ / uri / : lipsă ~ lipsuri, etc.
/ e / ~ / uri / : vreme ~ vremuri, etc.
/ e / ~ / i / : vulpe ~ vulpi, ziare ~ ziari, etc.
/ e / ~ / i̯ / : alee ~ alei, idee ~ idei, etc.

Sostantivi con alternanze vocaliche, morfemi inclusi) :

/ ă / ~ / e / : masă ~ mese, fată ~ fete, cumătră ~ cumetre, vână ~ vine, etc.
/ ă / ~ / i / : gaură ~ găuri, etc.
/ ă / ~ / uri / : treabă ~ treburi, marfă ~ mărfuri, etc.
/ ă / ~ / ori / : soră ~ surori, noră ~ nurori, etc.
/ e / ~ / i̯ / : vale ~ văi, cale ~ căi̯, baie ~ băi, etc.
/ ă / ~ / i / : mână ~ mâini, lampă ~ lămpi, seară ~ seri, etc.
/ ă / ~ / e / : tabără ~ tabere, fată ~ fete, cumâtră ~ cumetre, vână ~ vine ;
/ e / ~ / i / : floare ~ flori.

Sostantivi con alternanze vocaliche e consonantiche morfemi inclusi :
/ e / ~ / i / : carte ~ cărţi, parte părţi, etc.
/ ă / ~ / i / : targă ~ tărgi, vargă ~ vergi, cracă ~ crăci, coadă ~ cozi, copardă ~ corzi, etc.

Sostantivi con alternanze consonantiche morfemi inclusi :

/ ă / ~ / i / : curcă ~ curci, etc.
/ ă / ~ / e / : muscă ~ muşte, puşcă ~ puşti, cuşcă ~ cuşti, etc.
/ e / - / i / : veste ~ veşti, poveste ~ poveşti, etc.

1. In italiano, i sostantivi di genere femminile, terminanti con vocale / a / realizzano l (opposizione del numero con l'opposizione dei morfemi / a / - / e /:

la ferita ~ la ferite, la figlia ~ le figlie

2. Nei sostantivi che hanno terminazione vocalica / o /, / e /, l'opposizione del numero è resa dall'opposizione dei morfemi / o / ~ / i / ; / e / ~ / i / :

la rondine ~ le rondini, la cambiale ~ le cambiali, la notte ~ le notti, la mano ~ le mani

Alcuni di questi sostantivi hanno forme particolari terminando al singolare in *-ia* o *ie*. Quest'ultime sono infatti invariabili:

la farmacia ~ le farmacie, la magia ~ le magie, la specie ~ le specie, la serie ~ le serie

Fanno eccezione :
la moglie ~ le mogli, l'effigie ~ le effigi

3. Per una categoria di sostantivi invariabili l'opposizione del numero viene neutralizzata, essendo i morfemi / i / ~ / i /, / e / ~ / e /, / à / ~ / à / : l'opposizione si effettua mediante l'articolo.

la tesi	le tesi
l'analisi	le analisi
la diagnosi	le diagnosi
la specie	le specie
la barbarie	le barbarie
la città	le città
l'università	le università

Ci sono molti sostantivi che hanno forme solo per il singolare o il plurale e che non possono esprimere l'opposizione di numero per cui non rientrano nella nostra analisi.

Come abbiamo già precedentemente osservato, il rumeno ha anche il genere neutro che consiste in una sorta di combinazione di maschile al singolare e di femminile al plurale. I morfemi dei sostantivi di genere neutro sono pertanto maschili al singolare che entrano in opposizione con quelli femminili al plurale. In una certa misura, al neutro rumeno corrispondono i sostantivi sovrabbondanti dell'italiano : il

labbro ~ le labbra, i corni ~ le corna, il braccio ~ le braccia, etc., pur avendo le forme maschili : il labbro ~ i labbri, il corno ~ i corni, etc. Altri sostantivi si inseriscono ancor meglio nello schema del neutro rumeno come : centinaio ~ centinaia, migliaio ~ migliaia, paio ~ paia, fondamento ~ fondamenta, uovo ~ uova. Il parallelismo tra l'italiano e il rumeno non si esaurisce qui. In ambedue le lingue incontriamo sostantivi, d'altronde rarissimi, che al singolare scelgono il genere femminile e al plurale quello maschile : rom. fragă ~ fragi, desagă ~ desagi, it. una stupenda eco ~ gli stupendi echi.

Non avendo la pretesa di entrare nei dettagli di questo problema, ci siamo limitati ad analizzare le caratteristiche principali. Dal nostro studio emerge che l'italiano e il rumeno esprimono l'opposizione del numero nella stessa maniera, mediante l'utilizzo cioè di morfemi vocalici, senza tener conto delle diverse alternanze fonetiche o consonantiche, specialmente in rumeno, dovute alla palatalizzazione. La Romania occidentale 'lo spagnolo, il portoghese, il catalano, l'occitano' è la zona dove la / s / finale, come marca del plurale, si è mantenuta. La zona centrale, rappresentata dal francese, in sostanza non può esprimere l'opposizione del numero con i morfemi propri dei sostantivi nonostante la presenza della / s / finale che impropriamente viene considerata come marca del plurale. È pur vero che nella lingua scritta la consonante / s / potrebbe assurgere a tale ruolo, ma nella lingua parlata essa non si pronuncia, di conseguenza si ha la neutralizzazione dell' opposizione del numero. Questa opposizione è assicurata solo dall'opposizione dell'articolo singolare ~ plurale.

Quanto sopra considerato, cui vanno ad aggiungersi le numerose analogie nell'ambito del lessico e della fraseologia tra l'italiano soprattuto nei dialetti centro-meridionali e il rumeno, ci mostra come queste due lingue abbiano avuto uno sviluppo parallelo e non senza ragione si dice che « *tutte le lingue romanze sono sorelle ma l'italiano e il romeno sono lingue sorelle gemelle* ».

Zvonko NIKODINOVSKI

LA VITA E LA MORTE NEI PROVERBI ITALIANI

Il sonno è fratello [parente] della morte.

Vita *fa rima con* nascita *e* morte *fa rima con* sorte.

Se i proverbi rappresentano la saggezza dei popoli, cioè enunciati brevi, di forma fissa e di motivazione figurativa, che esprimono giudizi sul mondo e sulla vita, occorre chiedersi come si presenta la saggezza nei confronti della vita e della morte.

La vita è la cosa più apprezzata del mondo mentre quella più odiata è la morte. È una coppia inseparabile, come una moneta a due facce. Nel momento in cui l'uomo nasce la moneta si presenta già con due facce: testa e croce, dopo di che, una volta proiettata nell'universo, può cadere sulla testa - la vita o sulla croce - la morte. La vita e la morte sono tanto legate l'una a l'altra che spesso si dimentica il terzo elemento - la nascita. Anche noi, nel titolo del nostro contributo, abiamo omesso di inserire il terzo elemento. È comunque più giusto parlare in termini triadici e se si dovesse farlo in termini di coppia di antonimi sarebbe più corretto contrastare la nascita e la morte.

Eccone il motivo. In primo luogo, tutte e due sono puntuali nel tempo anche se qualche volta le nascite e le morti possono durare e, in secondo luogo, tutte e due sono determinate da coordinate spaziali: uno nasce e muore in un posto preciso, ambientato in un paese del mondo. La vita invece è tutt'altro che morte: essa è quanto succede tra la nascita e la morte. Prima della nascita e dopo la morte l'uomo non esiste e la vita dell'uomo è quella che si trova in mezzo, tra i due punti estremi. Cosa vi troviamo: un succedersi di momenti dell'essere in cui l'uomo vive, ovvero esercita le sue funzioni vitali.

Il numero *tre* e dunque fondamentale nella concezione umana del mondo: il Corpo, l'Anima e la Mente; l'Uomo, la Donna e il Figlio; la Terra, l'Acqua e l'Aria; Dio, il Figlio e lo Spirito Santo; l'Inferno, il Purgatorio e il Paradiso; gli Assi dello Spazio Tridimensionale (Larghezza, Altezza e Profondità); i Poteri dello Stato (Legislativo, Esecutivo e Giudiziario); la Dialettica (Tesi, Antitesi e Sintesi); la Psicoanalisi (con due Topiche, la Prima con Inconscio, Preconscio e Coscienza, e la Seconda con Es (o Id), Io (o Ego) e Super-Io (o Super-Ego); la Giustizia (Publico Ministero, Accusato [con Avocato], Giudice); lo Sport (Squadra Uno, Arbitro, Squadra Due); il Tempo (Passato, Presente, Futuro); lo Spazio (Avanti-Dietro, Destra-Sinistra e Alto-Basso); i Valori (Positivo, Neutro, Negativo); il Segno (Significante, Significato, Referente); le Dimensioni del Segno Linguistico (Morfema, Enunciato, Testo); la Semiotica (Sintassi, Semantica, Pragmatica); la Proposizione (Soggeto, Verbo, Oggetto); i Tipi di Semi (Semantema, Classema, Virtuema); le Competizioni (Primo, Secondo, Terzo Posto); i Tipi di Forze Armate (Esercito, Marina Militare, Aeronautica Militare) etc.

1. **LA NASCITA NEI PROVERBI ITALIANI**

La nascita e la morte si rassomigliano perché tutte e due sono accompagnate dal pianto:

Tutti si nasce piangendo e nessuno muore ridendo.

1.2. LA NASCITA È UN FATTO NON COMANDABILE

Per le persone che nascono tutto è imprevisto.

Uno può nascere fortunato:

Chi nasce con la camicia avrà danaro, donne e salute. = Chi ha fortuna trova facilmente i beni che tutti cercano.; *Chi nasce con la cuffia muore col cappello.* = Chi nasce fortunato muore ricco. *Nascere con la cuffia* (o con *la camicia*) significa venire alla luce avvolto nella placenta.

È la fortuna, ovvero ciò che è sconosciuto e che l'uomo chiama destino, colei che si implora perché venga in aiuto:

Nascere imperatore è facile come nascere mendico.= Non è questione di merito o demerito, è solo la sorte che decide; *Meglio*

nascere fortunati che ricchi. = Meglio nascer fortunato che bello.; Anche la bellezza non assicura la felicità e inoltre è destinata col tempo a scomparire; *Meglio nascere fortunato che figlio di re.* = Con la fortuna si raggiunge ogni meta e si appaga ogni desiderio, cosa estremamente difficile anche per chi ha potere o ricchezza.; *Se facessi il cappellaio nascerebbero gli uomini senza capo.* = Per analogia. Il destino si beffa al punto che anche la natura cambia le sue leggi.

Una volta venuto al mondo, l'uomo deve vivere con quello che la natura gli ha dato:

Chi nasce storto non si raddrizza.; Dove nasce il verme pasce. = In terra, in un frutto, in un legno: là dove nasce, il verme mangia e alberga. Metafora della persona gretta che non si cura d'altro al mondo che quanto gli serve a vivere.; *Là dove nasce l'asino pasce.; Dove si nasce ogni erba pasce.*

1.2. LA NASCITA COME METAFORA DELL'INIZIO

Amore e gelosia nacquero insieme. = Amore e gelosia si manifestarono insieme fin dalle origini. Quindi, generalmente: al nascere di un amore nasce insieme la gelosia.

*Fa male il dente quando nasce e quando muore***.** = In molte situazioni i momenti davvero difficili e dolorosi sono soltanto l'inizio e la fine.

Dove arriva un maldicente nascono due nemici. = Le insinuazioni del maldicente fanno nascere subito la discordia: coloro che stavano in pace cominciano a farsi guerra.

Ogni giorno che nasce vede nascere nuovi scemi.

2. **LA VITA NEI PROVERBI ITALIANI**

Vita *fa rima con* nascita *e* morte *fa rima con* sorte.

La vita è preziosa e non si deve trascurare. E giustamente gli uomini hanno creato delle regole, delle ricette che possano aiutare l'uomo a vivere più sano e più lungo:

L'ordine è una mezza vita.

Chi vuol star san pisci spesso come il can. = Un principio per

conservare la salute è quello di liberarsi sollecitamente delle urgenze fisiologiche, non sottoporre l'organismo a sforzi e a ritenzioni inutili per ritegno o incuria.

Chi vuol star sano (vivere) vesta caldo e mangi piano. = La salute si mantiene stando coperti con vesti calde, senza lasciare parti del corpo che soffrano freddo e mangiando senza fretta, masticando bene.; *Chi mangia piano vive sano.; Masticare è il segreto del mangiare.; Chi vuol viver sano e lesto mangi poco e ceni presto.; Chi vuol viver sano e lesto ceni poco e a letto presto.* = La vita sana richiede moderazione non solo nel cibo ma anche nel sonno.*; Chi vuol viver sano e lesto mangi poco e s'alzi presto.; Chi vuole vivere a lungo sano e in forze sia parco nel mangiare e dorma l'intera notte.; Tre cose fanno vivere bene: il pane di ieri, la carne d'oggi e la speranza di domani.* = Il pane è buono se ha un giorno, la carne deve essere fresca e la speranza deve essere vicina, perché se è lontana scalda meno.

Accattare e non rendere è vivere senza spendere. = Chi prende in prestito e non restituisce riesce a vivere con quello degli altri. Dipende per quanto tempo può continuare a farlo. *Accattare* significa tanto «prendere in prestito» che «chiedere in elemosina».

Lascia vivere tutte le piante [Tutti gli alberi vivano], meno il sambuco. = Perché è infestante difficile da estirpare, manda cattivo odore, e danneggia tutte le altre piante.

E, in generale, il modo di condurre la vita influisce molto sulla maniera di morire:

Dimmi la vita che fai, e ti dirò la morte che avrai.

L'uomo deve imparare a vivere dagli altri:

Impara a vivere lo sciocco a sue spese, il savio a quelle altrui.

E soprattutto si deve imparare a vivere da piccoli:

Quello che uno impara bene da giovane, non lo scorda per tutta la vita.

Purtroppo tutti i consigli non valgono molto perché spesso non può metterli in pratica:

Quando l'uomo comincia a imparare a vivere, muore.= Quando l'uomo comincia a rendersi conto dei veri valori della vita, a capire come deve comportarsi, a valutare bene le persone e tutto ciò che rende ragione delle cose, è giunta la fine della sua esperienza terrena. Per dire che di fatto non si impara mai davvero a vivere.; *La vita è come la scuola: quando si è imparato si lascia.*

3. **LA MORTE NEI PROVERBI ITALIANI**

Tutti si nasce piangendo e nessuno muore ridendo.

Il sonno è fratello [parente] della morte. = Tale affinità era evidenziata dal mito, secondo cui Sonno è fratello di Morte, come si legge in Omero (*Ilìade* 14.231, *Odissea* 13.79 sg.), Esiodo (*Teogonia* 756) e molti altri autori greci e latini (piuttosto noto come massima che indica la natura non paurosa della morte è un passo di Cicerone, *Tuscolane* 1.38.92: *Habes somnum ìmaginem mortis* "Hai a disposizione il sonno, che è immagine della morte").

Nei proverbi italiani, in generale, è Dio che comanda tutto anche la morte:

Non muore verme in terra che Dio non ne sciolga lo spirito. = Tutto quello che accade anche alla più piccola creatura è per volere di Dio.; *Non si fa cosa in terra che non sia scritta in cielo.; Non cade foglia che Dio non voglia.*

3.1. LA MORTE È INEVITABILE E INESORABILE

Morire per le cose che sono vive è una legge naturale che si applica a tutti e che non risparmia nessuno, molti proverbi ne fanno testimonianza:

Chi nasce, convien che muoia.; La morte è di casa Nonsisà.; La morte viene, quando meno s'aspetta; Si sa dove si nasce, ma non si sa dove si muore.; La morte è una cosa che non si può fare due volte.; Nell'altra vita si vive senza pericolo della vita.; *Oggi in figura, domani in sepoltura.*; *Alla fin del gioco, tanto va nel sacco il re quanto la pedina.*; *Sei piedi di terra ci pareggian tutti*. = Con la morte si raggiunge l'uguaglianza degli uomini. Sei piedi (un po' meno di due metri) è la profondità tradizionale della fossa.; *Quando la*

campana ha suonato, è inutile dir di no.; *Morte e mala sorte sempre son alle porte.* = Le disgrazie, anche quelle irreparabili, sono sempre vicine e pronte a colpire, soprattutto quando meno ce le aspettiamo.; *Di sicuro non c'è che la morte.* = Di certo l'uomo sa soltanto che deve morire, del rimanente niente è sicuro.; *Non v'è termine più certo e meno inteso della morte.*; *A tutto c'è rimedio fuorché alla morte.*; *Contro la morte non vi è cosa forte.*; *Contro la morte non valgono né i muri né le porte.*; *Una volta per uno tocca a tutti morire.*; *Una volta per un, figliuol, ci tocca morire.*; *Tutti siam nati per morire.*; *La morte è un debito comune.*; *La morte non guarda la fede di battesimo.*; *La morte non guarda in bocca.* = Cioè, non guarda né a giovani né a vecchi.; *La morte non ha lunario.* = Viene a tutte le ore.; *La morte non perdona al forte.*; *La morte non sparagna re di Francia né di Spagna.*; *Il tempo e la morte mettono la scure anche negli abeti più robusti.* = Anche le persone più forti sono prima o poi costrette a cedere alla vecchiaia e quindi alla morte.; *Tre sono le cose che fanno allungare le braccia, la tavola, la morte e il boia.*; *Chi ha da morir di forca, può ballar sul fiume.* = Non affoga, perché lo aspetta un'altra morte.; *La morte non guarda solamente al libro de' vecchi*; *Così presto muoion le pecore giovani come le vecchie.*; *Non ha più carta l'agnello che la pecora.*

3.2. LE CAUSE DELLA MORTE

Ogni morte ha la sua scusa. = La mente tende a preservarsi dall'idea della morte presentandola come causata da qualcosa: imprevidenza, errore, vecchiaia, malignità e quanto altro. Difficilmente si ammette che uno è morto perché, semplicemente, si deve morire.

Si muore poi per cause diverse come:

DI VECCHIAIA:

Prima di tutto uno muore perchè è VECCHIO, che vuol dire che la vita ha una fine inesorabile per tutti:

Nella vecchiaia, la vita pesa e la morte spaventa.; *Vecchio è chi muore.; Il morire è il pane de' vecchi.; Nella vecchiaia la vita pesa e la morte spaventa.* = L'uomo vecchio fatica a vivere e non può desiderare di porre fine a questo tormento in quanto la morte

continua a fargli paura*; I capelli grigi sono i fiori dell'albero della morte. Quando il vecchio non vuol bere nell'altro mondo vallo a vedere.* = Il vino è tradizionalmente tenuto per portatore di consolazione e compagnia alla vecchiaia. Il rifiutare una tale importante e radicata abitudine è preso per segno di morte imminente. *De' giovani ne muor qualcuno, de' vecchi non ne campa nessuno.*

DI MALATTIA:

La tosse è il tamburo della morte.; *La tosse a non curarla dura cento giorni, e a curarla centuno.*; *Se la tosse non si cava, la fossa si scava.*; *Tosse d'estate conduce al sagrato.*; *Per l'infreddatura ci vuole il sugo di lenzuola.*

Malattia lunga, morte sicura.; Del male altrui si guarisce, del proprio si muore.= Usato in senso metaforico, vuol dire che si sopravvive bene con le preoccupazioni degli altri, anche se le condividiamo al massimo grado, mentre le proprie sono quelle più difficili da sopportare e che possono diventare insostenibili.; *Febbre autunnale, o lunga o mortale.; A mal mortale né medico né medicina vale.; L'ultimo male è il peggior di tutti.*= Perché dalla morte non si guarisce, mentre degli altri si.*; Dopo morte non val medicina.; Error di medico, volontà di Dio.*

DI FREDDO:

Inverno dei vecchi l'inferno. = Soprattutto gennaio e febbraio, erano i mesi nei quali vecchi e malati morivano più facilmente.; *L'inverno manda i vecchi al Padreterno.*; *L'inverno è l'inferno dei vecchi e il purgatorio dei poveri.* = I poveri ne soffrono per scarsità di vestiti e insufficienza degli alloggi.; *L'inverno è l'assassino dei vecchi e l'inferno dei poveretti.*; *L'inverno dirada i vecchi.*; *L'inverno è il boia dei vecchi.*; *L'inverno porta le anime in cielo.*; *L'inverno vede fiorire il camposanto.* = Come i precedenti. Mentre campi e giardini sono senza fiori ed erba, il camposanto ne è pieno per le tombe che vi compaiono ogni giorno.; *Gennaio forte tutti i vecchi si auguran la morte.*

DI FAME:

L'uomo non vive di solo pane.; *Con poco si vive, con niente si muore.*; *Chi vive sperando muore penando.*; *Chi si pasce di speranza, muore di fame.*

DI DURO LAVORO:

Povera quella bocca che mangia con la rocca.; *Rocca, morte nascosta.* = Perché il troppo filare prosciuga lo stomaco e fa intisichire. *Chi zappa crepa e chi commercia campa.* = Chi lavora la terra muore di fame, non guadagna quasi nulla; chi invece esercita il commercio ha di che vivere bene.

DI FORZE NATURALI:

I più abili nuotatori sogliono morire annegati.; I buoni nuotatori infine affogano.; Un buon nuotatore trova la sua fine nell'acqua.; I migliori nuotatori sono i primi che affogano.; I migliori nuotatori affogano ed i migliori spadaccini sono trapassati.; Molti buoni nuotatori sono affogati sulla spiaggia.; Il nuotatore nuota e nuota, ma affoga poi sulla spiaggia.; Profondi nuotatori ed alti saltatori non muoiono spesso nel loro letto.

DI ESAGERAZIONE NEL CIBO, NELL'ALCOOL E NEI PIACERI:

Chi troppo mangia prima crepa.; Cinghia lunga, vita corta.; Mangiando da crepare si sta male da morire.; Fretta di mangiare fretta di crepare.; A mangiare senza misura, molto tempo non si dura.; La morte viene dal cibo esagerato.; Ne uccide più la gola che la spada.; La gola ne ammazza più che la fame.; Ne uccide più Bacco che Marte. = La piaga dell'alcolismo è vecchia quanto l'uomo e da sempre provoca più vittime che la guerra (Marte, dio della guerra).*; Bacco, tabacco e Venere riducono l'uomo in cenere.*= Questo proverbio indica in senso figurato, il vino, il fumo e il sesso e viene riferito a chi conduce una vita sregolata.*; Sul prosciutto bevi tutto; sui pesci mesci; sul macco non restare; sui maccheroni non bere se non vuoi crepare.* = *Il vino sta bene su tutti questi piatti, meno che sui maccheroni. Il macco era una specie di polenta di fave cotte e passate, ormai quasi scomparsa*.

E quindi la buona salute allontana il medico e la morte:

Quando il culo tuona il medico crepa. = Non ha lavoro e non ha guadagno.

DI ARMI O PER MANO DI ALTRI UOMINI :

Chi di spada ferisce di spada perisce. = Il violento muore di morte violenta. Proverbio molto diffuso che proviene dal Vangelo *(Matteo* 26.52). Sono le parole che Cristo dice a colui che, al momento dell'arresto, aveva tagliato l'orecchio al servo del sommo sacerdote: "Rimetti la spada nel fodero, perché tutti quelli che mettono mano alla spada periranno di spada".; *Le spie muoiono tutte con le scarpe.* = Non muoiono nel loro letto di morte naturale, ma ammazzate.; *Quando la serpe vuol morire esce dal bosco* (*va per la strada*). = Perché allora incontra uomini, gatti, cani, maiali, tacchini, fagiani, ora anche macchine, che la uccidono. Il malvagio che esce dall'ombra in cui vive, o lascia la compagnia che lo protegge, trova presto la sua fine.; *Molti cani sono la morte della lepre.*; *Chi è uso all'impiccare, non teme la forca.*

DI SUICIDIO:

Chi ha un'ora di tempo non muore impiccato.; *Si dà tempo tre dì a uno che s'abbia ad impiccare.*

DI SPERANZA E DI PROMESSE

Cavallo non stare a morire che l'erba ha da (deve) venire.; Campa cavallo che l'erba cresce. = Il tempo passa e i problemi non si risolvono mai.

3.3. L'UOMO DAVANTI ALLA MORTE

Morire per gli esseri vivi è una legge naturale che si applica a tutti e che non risparmia nessuno, lo testimoniano molti proverbi:

Il primo passo che ci conduce alla vita, ci conduce alla morte.; Dalle fasce si comincia a morir quando si nasce.; La morte viene, quando meno si aspetta; La vita e la morte sono in mano di Dio.; I morti non tornano.; Non vi è termine più certo e meno inteso della morte.; A tutto (ogni cosa) c'è rimedio fuorché alla morte.; Tutti torniamo alla gran madre antica.; La morte non riceve alcuna scusa.; Anche i più begli abiti sono divorati dalle tarme.; La morte non ha (guarda) lunario (calendario). = Viene a tutte l'ore.; *La morte non sparagna re di*

Francia né di Spagna.; Al macello van più capretti giovani che vecchi.; C'è più pelli di agnellini che pelli di agnelli vecchi.

La morte è talmente grave che cambia completamente la condizione umana, come si desume dai seguenti proverbi:

Oggi è fiore, domani si muore.; Oggi fiore, domani fieno.; Oggi ventura, domani in sepoltura.; Oggi in guerra, domani sottoterra.; Oggi vivi, domani morti.; Oggi vivo, domani cadavere.; Oggi signore della terra, domani sotto terra.; Oggi rosso, domani morto.; Oggi sano, domani morto.; Oggi in canto, domani in pianto.; Oggi marito, domani vedovo.; Oggi ricco, domani spento.; Oggi nozze, domani funerali.

A nesun uomo piace morire:

Il mondo è duro a prendere e duro a lasciare. = È difficile farsi largo nel mondo ed è altrettanto difficile tirarsi da parte quando viene il momento.

A morire non si decide nemmeno il pazzo. = Anche chi è senza cervello capisce che la morte non è cosa da prendersi per scherzo. Al momento di sacrificare la vita chiunque ci pensa due volte.

Ogni cosa è meglio che la morte.

È meglio viver piccolo che morir grande.; È gran pazzia il viver poco per morir ricco. = Viver poco vale stentare.; *È meglio che si dica: qui il tale fuggì, che, qui il tale morì.*; *Piuttosto can vivo che leone morto.*

Qualche volta la morte può anche essere desiderata per far cessare un male: *La morte guarisce tutti i mali.* = Definitivamente.

È per questo che la speranza nella vita è enorme:

Il core è il primo che vive e l'ultimo che muore. = La speranza sola accompagna l'uomo fino alla morte.

Non solo la speranza conta nella vita, ma anche la stima gioca un ruolo importante, come specificato in questo proverbio:

Chi ha perso la fama, è morto al mondo.

Per non andare incontro alla morte bisogna fare qualche precauzione:

Al fin pensa sovente, avrai sana la mente.

Alla morte e al pagamento indugia quanto puoi.; A due cose è bene indugiare, a morire e a pagare.; Andar per il fango, è come andar per la morte.

Chi va di notte, va alla morte.; Meglio (Val più) un asino vivo che un dottore morto.

Chi va piano, va sano e lontano e chi va forte va alla morte.; Chi se la piglia, mòre. = Adagio usato per 'tirare su' chi mostri di preoccuparsi eccessivamente. Chi si cruccia e si preoccupa eccessivamente vive meno a lungo, o almeno peggio, di chi prende le cose 'con filosofia' e 'non se la piglia' cioè non si prende 'la cosa' in questione come preoccupazione personale.

Uomo a cavallo, sepoltura aperta.; È meglio pie bagnato che testa rotta.

L'uomo credente soporta più serenamente la morte:

A chi crede non duole la morte.; Pace e pazienza, e morte con penitenza.; Val più una messa in vita che cento in morte

Chi teme la morte, ha già perduto la vita che agogna.; La paura del morire è peggio della morte.

Quando uno muore non è più temuto da nessuno:

Uomo morto non fa più guerra.; Cane morto non morde.; Uccello morto 'un canta più.

Morto il leone, fino (anche le lepri) alle lepri gli fanno il salto (gli saltano sulla pancia).; Al leone morto, anche le lepri vogliono strappare la barba.; Molti strappano la barba al leone morto, che, se vosse vivo, non oserebbero nemmeno guardarlo.; E vigliaccheria strappare la barba al leone morto.; Anche l'asino dà un calcio al leone morto. = Quando un potente muore o cade in disgrazia molti ne approfittano per vendicarsi delle passate angherie, ma così facendo si dimostrano doppiamente vigliacchi.

La direzione di fondo nella vita si basa sull'eredità e la morte non può cambiare niente:

Chi nasce tondo non muore quadro. = La natura e l'eredità biologica sono una forza che nella tradizione è sempre considerata come direzione di fondo nella vita.; *Chi nasce lupo*

non muore agnello.

Dopo la morte i parenti sono addolorati e piangono i morti:

Dove non è rimedio, il pianto è vano.; Morte non smette per versar di pianto.; Pianto per morto pianto corto.; Chi piange il morto invano si affatica.; Il piangere puzza a' morti e fa male a' vivi.; Alla morte del marito poca cera e molto lucignolo.; Quattro lagrimette, quattro candelette.; Il pianto dell'erede è un riso segreto; Pianto per morto, pianto corto. = Commenta, con una punta di amarezza, la brevità del dolore che segue una morte e la rapidità e la facilità con la quale chi sopravvive, specie se è un erede del morto, torna alle proprie occupazioni quotidiane.; *Morte dì suocera, dolor di gomito.* = Ossia male di poco conto.; *Doglia di moglie morta, dura fino alla porta.; Alla morte del marito poca cera e molto lucignolo.; Né nozze senza canti, né mortorii senza pianti.; Non si rammentano i morti a tavola.;*

Morta l'ape, non si succhia più mèle. = Morto il capo di casa, mancano molti comodi alla famiglia.

Alle nozze e a' mortori, si conoscono i parenti.

Malgrado la morte, la vita deve continuare:

Chi muore giace e chi vive si dà pace. = Si usa per indicare che, per chi rimane, la vita continua.

È curiosa la constatazione che, a volte, la morte di qualcuno porta vantaggi ad altro:

Il sangue del soldato fa grande il capitano. = I grandi generali si fanno onore col sacrificio e la morte dei loro soldati. Ogni medaglia di un generale costa molte vite umane.; *I soldati sono carne da cannone.* = Cinica frase, divenuta proverbiale, attribuita a diversi personaggi, in particolare a Napoleone. Vorrebbe dire che non è il caso di risparmiare la vita dei soldati sul campo di battaglia, puntando solo alla vittoria, dato che i soldati sono fatti solo per vincere.

Ce ne sono certi uomini che non sono desiderati dalla società:

L'avaro è come il porco, che è buono dopo morto.; Uomo rosso e cane lanuto, più tosto morto che conosciuto.; Mercante e porco non si pesa che dopo morto. Mercante e porco dammelo morto.; Le suocere

stanno bene attaccate al muro [in cornice] = Cioè nel ritratto che le ricorda dopo la morte.

O che non possono sopportare i loro simili:

Il porco vuol mangiare sporco e dormire pulito.

Cane morto non morde.

Ma se uno vuole fare male agli altri ne può soffrire lui stesso:

Chi scava la fossa ci cade dentro. = Per analogia: il male che vuole procurare agli altri, viene a cadere sul malfattore.; *Chi sputa sui cristiani muore come i cani.* = Chi ha il vizio di sputare addosso alla gente in senso di offesa e di disprezzo, offende gli uomini e Dio di cui sono immagine, per cui avrà in sorte una morte bestiale.

3.4. LA MORTE SI PUÒ RIMANDARE

Chi va piano, va sano e lontano e chi va forte va alla morte.; *Chi starnuta tre volte per quel giorno non muore.* = Anche per gli antichi starnutire tre volte era segno di fortuna.

Al fin pensa sovente, avrai sana la mente.

Una bugia, per non morire, ne vuole altre dieci per cibo.

Alla morte e al pagamento indugia quanto puoi.; *A due cose è bene indugiare, a morire e a pagare.*

Error di medico, volontà di Dio.

3.5. LA MORTE E GLI ALTRI

II sangue del soldato fa grande il capitano. = I grandi generali si fanno onore col sacrificio e la morte dei loro soldati. Ogni medaglia di un generale costa molte vite umane.

I soldati sono carne da cannone. = Cinica frase, divenuta proverbiale, attribuita a diversi personaggi, in particolare a Napoleone. Vorrebbe dire che non è il caso di risparmiare la vita dei soldati sul campo di battaglia, puntando solo alla vittoria, dato che i soldati sono fatti solo per vincere.

Chi piange il morto invano si affatica.; Dove non è rimedio, il pianto è vano.; *Morte non smette per versar di pianto.*; *Pianto per morto pianto corto.; Il piangere puzza a' morti e fa male a' vivi.; Alla morte del marito poca cera e molto lucignolo.; Quattro lagrimette, quattro candelette.; Il pianto dell'erede è un riso segreto; Pianto per morto, pianto corto.* = Commenta, con una punta di amarezza, la brevità del dolore che segue una morte e la rapidità e la facilità con la quale chi sopravvive, specie se è un erede del morto, torna alle proprie occupazioni quotidiane.; *Morte di suocera, dolor di gomito.* = Ossia male di poco conto.; *Doglia di moglie morta, dura fino alla porta. ; Alla morte del marito poca cera e molto lucignolo.*; *Né nozze senza canti, né mortorii senza pianti.*

Morta l'ape, non si succia più mèle. = Morto il capo di casa, mancano molti comodi alla famiglia.

Alle nozze e a' mortori, si conoscono i parenti.

Chi non ci vuol vivi, ci tolga morti. = A chi mostri non si curare di noi.

II dolore forte dura otto dì dopo la sepoltura. = Certe superstizioni popolari, ancora vive in zone arretrate, dicono che lo spirito di un morto non si allontana immediatamente dal luogo della morte, ma si aggira per qualche tempo nei luoghi della fine del corpo, finché svanisce per il suo destino. I primi otto giorni questa presenza si fa sentire chiamando con visioni, rimpianti i familiari, rinnovando così il loro dolore, il quale si stempera, dopo la prima settimana, sia per effetto del tempo, ma soprattutto per la pace che lentamente trova e dà il morto.

3.6. LA MORTE E LE SUPERSTIZIONI

Beato quel corpo che in sabato è morto.; *Chi tosto indenta, presto sparenta.* = Si dice dei bambini; *Chi presto inossa, presto in fossa.*; *Chi tardi mette i denti, vede morire tutti i suoi parenti.; Chi mette prima il tetto e poi il fondo, gli sta poco in questo mondo.* = Le mamme poi credono che il mettere prima i denti di sopra sia cattivo segno.; *Caduta di dente morte di parente.*; *Doglia di dente, dogliadi parente.*; *Chi sogna di perdere i denti perderà presto parenti.*

Quando la serpe attraversa la via o morte o malattia. = Il serpente è una delle forme che assume il demonio, quindi è di cattivo auspicio come il gatto nero.

Il dolore forte dura otto dì dopo la sepoltura. = Certe superstizioni popolari, ancora vive in zone arretrate, dicono che lo spirito di un morto non si allontana immediatamente dal luogo della morte, ma si aggira per qualche tempo nei luoghi della fine del corpo, finché svanisce per il suo destino. I primi otto giorni questa presenza si fa sentire chiamando con visioni, rimpianti i familiari, rinnovando così il loro dolore, il quale si stempera, dopo la prima settimana, sia per effetto del tempo, ma soprattutto per la pace che lentamente trova e dà il morto.

Chi la sera di San Silvestro vede la sua ombra senza testa, muore l'anno seguente.

Il giudizio viene tre giorni dopo la morte.

3.7. LA MORTE COME METAFORA DELLA FINE

La metafora della morte come fine di qualsisasi cosa è ben rappresentata tramite molti verbi (*morire, essere morto (mortale), essere la morte di qlc, durare, uccidere, spegnersi, dare la morte a qlc.*) che troviamo nei proverbi italiani:

Le amicizie devono essere immortali e le inimicizie mortali.; *Donato è morto e Ristoro sta male.*; *Chi ha perso la fama, è morto al mondo.*= Perdere la stima della gente significa la morte civile per un individuo.; *Gli esempi vivi spiegano le regole morte.*; *Bellezza è come un fiore che nasce e presto muore.*; *La diffidenza è la morte dell'amore.*; *L'ipocrisia e l'adulazione sono la morte dell'amicizia.*; *L'invidia non è mai morta, né mai morirà.*; *L'invidia nacque e morirà fra gli uomini.*; *L'invidia somiglia alla gramigna, che mai non muore, e da per tutto alligna.*; *Muore ogni astro in faccia al sole.*; *La mala erba non si spegne mai.* (variante) *L'erba cattiva non muore mai.* = Il proverbio mette in guardia dai pericoli che si presentano improvvisamente, quando si pensa di averli ormai scongiurati.; *L'amore di Carnevale muore in Quaresima.* = Il Carnevale era tempo di licenza, nel quale avvenivano le danze e le feste nelle quali i giovani avevano occasione di avvicinarsi e di 'fidanzarsi di nascosto'. Ma il

proverbio ammonisce a non farsi prendere la mano, nella scelta del compagno o della compagna, da affinità superficiali e non considerate alla luce della ragione.; *Il letame quand'è troppo forte alle piante dà la morte.* = Se il letame è troppo possente abbrucia la capigliatura delle radici e non possono queste più ricevere e filtrare i sughi della terra. Allora il sugo fattosi glutinoso si condensa e fa talvolta morire le piante. Dove son donne innamorate morte, è inutile serrar finestre.; *Una bugia, per non morire, ne vuole altre dieci per cibo*; *Bellezza è come un fiore che nasce e presto muore.*

Concludo il contributo con un mio aforisma:

> *Ecco un nuovo verbo nella lingua italiana:* uomoessere *con tre tempi: il suo passato è* nascere*, il suo presente è* vivere *e il suo futuro è* morire.

BIBLIOGRAFIA:

ALLEGRETTI, F., *Il libro dei proverbi. Dalla A alla Z i proverbi più comuni,* L.A.R., Montecremaso (Cremona), 1999, 144 pp.

ARTHABER, A., *Dizionario comparato di proverbi e modi proverbiali*, Urlico Hoepli, Milano, 1991 (1989), 892 pp.

DONNATO, E. & PALLITA, G., *Il grande libro dei proverbi,* Newton & Compton editori, Roma, 1998, 394 pp.

FALASSI, A., *Proverbi toscani*, Edizioni Mida, Bologna, 1990, 196 pp.

GARGIONE, G., *Il libro dei proverbi e dei modi di dire*, Mondo Libri, 2001, 125 pp.

GIUSTI, G., *Dizionario dei proverbi italiani,* Newton & Compton editori, Roma, 2001 (1853), 399 pp.

GLEASON, N., *Proverbi di tutto il mondo,* Gruppo Editoriale Armenia, Milano, 1999 (1992), 206 pp.

GRISI, F., *Il grande libro dei proverbi,* Edizioni Piemme, Casale Monferrato, 1997, 315 pp.

GUAZZOTTI, P. - ODDERA, M. F., *Grande Dizionario dei proverbi italiani* (edizione in cd-rom), Zanichelli, Bologna, 2010.

LAPUCCI, C., *Dizionario dei proverbi italiani*, Mondadori, Milano, 2008, 1854 pp.

MASTELLARO, P., *Dizionario delle Sentenze e dei Proverbi,* Mariotti Publishing, Milano, 1992, 185 pp.

НИКОДИНОВСКИ, З., *Семиологија на говорот и на јазикот,* „2 – ри Август С“, Штип, 2007, 342 стр.

SELENE, A., *Dizionario dei proverbi*, Armenia Editore, Milano, 1996, 334 pp.

STRADA, A., *Il grande libro dei proverbi e dei detti popolari*, Edizioni Piemme, Casale Monferrato, 2001 (2000), 446 pp.

Mila SAMARDŽIĆ

COMPOSTI BINOMINALI FRA L'ARRICCHIMENTO LESSICALE E L'ECONOMIA SINTATTICA

Dottori preriforma, università discount, artisti gay, serbatoio-doccia, Tg-spazzatura, tv-trash, mamma pirata, versione online, notizia bomba, silenzio stampa, crescita zero, rivista scandalo, quota obiettivo, governo fantasma, killer stupratore, politica-spettacolo, corpo-merce, pantaloni combat, camicie-caftano, giacche kimono, lurex oro, quota rosa, uomini-mercato, era web, caso escort. Sono solo alcuni esempi di composti binominali tratti da un paio di numeri del mese di giugno del 2009 del quotidiano "La Repubblica".[1] Ripetendo la stessa operazione quotidianamente ci imbatteremmo sempre in gran numero di composti nuovi: indigeni, esogeni o misti (per lo più italo-inglesi). La maggioranza di queste neoconiazioni non è ancora presente nei dizionari italiani per vari motivi (Aprile 2005: 138). Nascendo ogni giorno nuove combinazioni di parole, i lessicografi non riescono a registrarle tutte (Adamo, Della Valle 2008: 99). D'altra parte, alcune sono destinate a scomparire per essere semplici occasionalismi (Berruto 2006: 142), frutti della fantasia linguistica del proprio autore, che non riescono a superare la prova di longevità. Comunque la regolare ripetizione di alcuni modelli di coniazione rende necessario l'approfondimento del tema della crescita esponenziale di un tipo particolare di composti binominali. Questa crescita è legittimata anche dalle loro qualità principali: trasparenza semantica, alto livello di informatività e sinteticità sintattica ed

[1] Il materiale preso in esame per il nostro corpus è tratto dal monitoraggio del quotidiano "La Repubblica" durante i mesi giugno-ottobre 2009. Abbiamo ricavato numerosi esempi di prima mano e di assoluta attualità. Le caratteristiche del corpus influenzano natura e conclusioni della ricerca: sicuramente non saremo in grado di rendere risultati quantitativi ma potremo solo esporre alcune linee di tendenza nell'italiano contemporaneo.

espressiva le quali le piazzano sul terreno più fertile della produzione linguistica e del laboratorio delle parole: stampa e pubblicità. Pur essendo molte volte solo occasionalismi, questo tipo di neologismi risulta semanticamente e pragmaticamente chiaro se non fuori, allora sicuramente nel contesto in cui ricorre. Prendiamo come esempio di composto binominale *camion bomba*, non ancora registrato nei dizionari cartacei ma la cui presenza in Internet nel mese di ottobre del 2009 arriva a circa 9.860 risultati. È coniato sul modello *autobomba*, un altro neologismo risalente all'inizio degli anni ottanta del secolo scorso, indicante un veicolo in cui è stato collocato dell'esplosivo per farlo esplodere per scopi terroristici, per cui il suo significato è abbastanza chiaro a prescindere dal contesto. D'altra parte, il composto *dottore prerifoma* (Repubblica, 20/06/2009, p. 44) è un occasionalismo il cui valore semantico, contestualizzato, diventa evidente: "[le aziende] continuano a preferire *i dottori preriforma* e ad assegare al titolo triennale un peso secondario", e designa le persone che si sono laureate prima della riforma universitaria di Bologna.

La classificazione dei composti

Dal punto di vista formale, i composti italiani nascono dalla unione di due (o molto più raramente) tre basi in una parola: *pesce + cane → pescecane* o *palla + a + volo → pallavolo*. Pur trattandosi delle formazioni con un significato unico e nuovo, l'unione grafica tra le componenti non è indispensabile. Infatti, "gran parte dei procedimenti di composizione nel lessico italiano moderno si esplica attraverso la giustapposizione di parole" (Marello 1996: 41): sono sintagmi lessicalizzati che costituiscono nuove unità lessicali.

I composti appartengono a varie categorie grammaticali:

Sostantivi	*cavolfiore, pomodoro, aspirapolvere*
Aggettivi	*sordomuto, angloamericano, giallorosso*
Numerali	*ventitré, tremila, quattrocento*
Pronomi	*altrettanto, qualcosa, taluno*
Avverbi	*dappertutto, indietro, soprattutto*
Preposizioni	*malgrado, nonostante, attraverso*
Congiunzioni	*oppure, sebbene, tuttavia* (up. Samardžić 2003:10-12)

Nell'italiano contemporaneo tuttavia è praticamente produttiva soltanto la composizione dei sostantivi e degli aggettivi – in misura molto meno preponderante. I composti appartenenti alle altre categorie delle parole sono nati nelle diverse fasi dello sviluppo storico della lingua italiana e svolgono funzioni soprattutto grammaticali seppure con un preciso valore sintattico e semantico. Essi non rientrano negli obiettivi della nostra ricerca (per una rassegna approfondita delle possibili combinazioni nella formazione dei composti, cfr. Graffi, Scalise 2002: 136-137).

I composti vengono formati mediante varie combinazioni di componenti, fra le quali le più diffuse sono le seguenti (cfr. D'Achille 2003: 134):

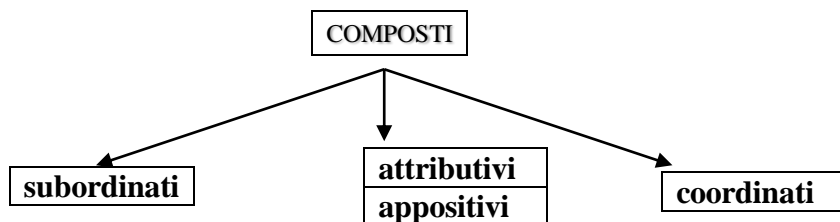
Sostantivo + sostantivo	*pesce + spada = pescespada, capo + tavola = capotavola, ferro + via = ferrovia*
sostantivo + aggettivo	*banca + rotta = bancarotta, giro + tondo = girotondo*
aggettivo + sostantivo	*mezza + luna = mezzaluna, mille + piedi = millepiedi*
verbo + sostantivo	*tergi- + cristallo = tergicristallo, para- + fulmine = parafulmine, segna- + libro = segnalibro*
aggettivo + aggettivo	*rosso + nero = rossonero, sordo + muto = sordomuto, serbo + croato= serbocroato*
avverbio + verbo	*male + dire = maledire, ben + meritare = benmeritare*
verbo + avverbio	*tira- + tardi = tiratardi, butta- + fuori = buttafuori*

Nella nostra ricerca verranno presi in considerazione i composti con base nominale. Nella realizzazione mediante l'accostamento di due sostantivi, i due elementi possono essere coordinati, come in *caffellatte*, *portafinestra* o *cassapanca*. Sono prevalentemente esempi tradizionali univerbati di composizione nati in diversi periodi della storia linguistica italiana (*arcobaleno, crocevia, cartamoneta, pescecane, cavolfiore* ecc.). Ai composti con base nominale appartiene anche una lunga serie di esempi il cui primo elemento è il sostantivo *capo*. Quando la componente *capo-* indica la persona che è a capo di qualcosa, il secondo elemento è subordinato al primo e il plurale viene formato modificando la desinenza del nome *capo*: *il capogruppo (i capigruppo), il capoturno (i capiturno), il capotavola (i capitavola).* Se *capo-* invece ha funzione attributiva indicando la persona che è capo tra altre persone di pari grado tra loro, allora il composto viene formato modificando solo la desinenza del

secondo elemento: *il caporedattore (i caporedattori), il capoinfermiere (i capoinfermieri), il capocuoco (i capocuochi)*. Infine, quando *capo*- non indica un ruolo di direzione ma una posizione di preminenza o di inizio di qualcosa, il plurale viene formato modificando solo la desinenza del secondo elemento del composto: *il capoluogo (i capoluoghi), il capolavoro (i capolavori), il capogiro (i capogiri*, cfr. Serianni et al. 1992:245)

A questo cosiddetto tipo "tradizionale" di composizione binominale va aggiunto un altro, di data più recente, in cui non avviene l'univerbazione fisica degli elementi in una parola ma si realizza la loro lessicalizzazione. In questi casi, il secondo elemento determina il primo svolgendo la funzione aggettivale o facendo da complemento*: anno luce, guerra lampo, uomo rana, buoni sconto, cane poliziotto, busta paga, parola chiave, vagone ristorante, treno merci, donna cannone, nave traghetto, divano letto, poltrona letto, marito modello...* La relazione fra le due complementi può essere esplicitata con una proposizione comparativa o relativa (*visita lampo* = visita veloce come un lampo, *notizia bomba* = notizia che ha fatto l'effetto di una bomba) oppure con la preposizione che le situa in un rapporto di subordinazione (*fine settimana* < fine della settimana, *pausa caffè* < pausa per il caffè). Al plurale cambia la desinenza solo il primo elemento: *il problema base, i problemi base*. Queste nuove unità lessicali e sintattiche contribuiscono contemporaneamente all'arricchimento semantico e lessicale e alla semplicifazione testuale e stilizzazione del discorso.

Alla fine, ricordiamo un altro tipo di composti nominali, le cosiddette unità lessicali superiori, formate da solitamente tre parole staccate ma strettamente legate dal senso: *ferro da stiro, lenti a contatto*. La successione degli elementi non può cambiare né si può introdurre alcun altro elemento nella sequenza. I costituenti in altri contesti hanno una loro autonomia di uso e significato, ma in queste combinazioni assumono un senso particolare. Il tipo più frequente è costituito dalla sequenza sostantivo + preposizione + sostantivo: *sala da pranzo, camera da letto, orologio da polso, campo da gioco, arma da fuoco, spazzolino da denti, vestito su misura, pentola a pressione, giacca a vento, sacco a pelo, calcio d'angolo, sala di attesa, avviso di garanzia, uscita di sicurezza, fuoco d'artificio, guardia del corpo, vigile del fuoco, assistente di volo, controllore di volo, assistente alla regia*. Anche in questo tipo di composizione, il secondo elemento determina il primo, mentre al plurale cambia la desinenza solo il primo elemento: *la pentola a pressione, le pentole a pressione*.

Dal punto di vista semantico Dardano (2009: 185) distingue i composti in stretti o larghi, endocentrici o esocentrici, coordinativi o subordinativi. I composti stretti hanno subito una fusione dei componenti (*belladonna*, *benparlante*), mentre i composti larghi conservano l'individualità fonologica e semantica dei componenti (*lavastoviglie*). I composti endocentrici hanno la testa all'interno del composto (*altopiano* = il piano è alto), mentre quelli esocentrici hanno la testa al di fuori del composto (*senza tetto* = **N** è senza tetto). I composti coordinativi comportano un rapporto di coordinazione tra i due componenti (*caffellatte*) e quelli subordinativi un rapporto di subordinazione (*capostazione*). Inoltre si distinguono i composti attributivi nei quali sono presenti un N e il suo attributo (*uccello mosca, cassaforte, motore a gas*) e i composti appositivi, nei quali un'apposizione è collegata al N (*discorso fiume*). Uno schema analogo è presente anche in Scalise e Bisetto (2008: 132):

Scalise e Bisetto (2008: 132)

Per quanto riguarda i composti binominali Determinato + Determinante, Dardano (2009: 226) ne distinge due varietà: 1) Determinato + Determinante in rapporto di comparazione: "*l'uccello è come una mosca → l'uccello che è come una mosca → l'uccello mosca*"; 2) Determinato + Determinante in rapporto subordinativo: "*la busta è della paga → la busta che è della paga → la busta paga*". Inoltre distingue composti coordinativi (o copulativi) di struttura: "*questa è una cassa e questa* (lo stesso oggetto) *è una panca → ciò che è una cassa e una panca → la cassapanca*" (Dardano 2009: 234-235).

Che cosa sono i composti binominali?

Il tipo di composto preso in considerazione nel nostro lavoro nasce dalla combinazione di due sostantivi per accostamento asindetico.

I composti binominali possono essere formati dalla riduzione degli elementi di connessione che esplicitano diversi rapporti sintattici fra i due costituenti (per esempio: *deposito bagagli* < deposito adibito a custodire i bagagli, *vagone letto* < vagone dotato di letti, *fine settimana* < fine della settimana, *notizia bomba* < notizia che ha effetto di una bomba, ecc.). Si tratta di forme superficialmente giustapposte o asindentiche ma le quali a livello profondo esprimono implicitamente diversi rapporti sintattici di coordinazione e subordinazione. L'accostamento ha un carattere molteplice e va preso in considerazione a diversi livelli di analisi (morfologico, sintattico e semantico): in effetti comporta al contempo nuovi valori semantici, semplificazioni sintattiche e testuali e stilizzazione del discorso secondo i modelli diffusi dalle nuove fonti linguistiche. Grazie alla loro estrema concisione, questo tipo di nomi composti collima con lo spirito delle correnti dell'italiano contemporaneo ed è un segno profondo di economia sintattica.

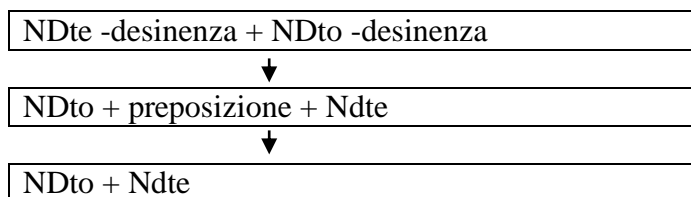
Le origini

La composizione è uno dei due principali meccanismi di formazione delle parole in italiano che però solo a partire dalla seconda metà dell'Ottocento ha cominciato progressivamente a diffondersi rimanendo sempre all'ombra della predominanza della derivazione. Prima la composizione costituiva un meccanismo di formazione della parole marginale rispetto alla derivazione la quale è sempre stata la principale fonte interna dell'arricchimento lessicale. Tuttavia, a partire dalla fine dell'Ottocento, la composizione ha lo scopo di rinnovare e modernizzare continuamente e intensamente il lessico italiano creando neologismi che interpretano e materializzano, a livello lessicale, le conquiste delle scienze e le tecniche e le nuove realtà sociali (Dardano 2009:184). Per la sua analiticità e potenziale produttività, la composizione è idonea alle esigenze delle nuove terminologie. Le parole composte, d'altra parte, hanno un vantaggio in più: pur essendo udite per la prima volta, possono essere facilmente capite perché sono costituite di elementi già conosciuti. E non per caso, i primi esempi di "neocomposizione" sono rappresentati dai calchi: *ferrovia* (cfr. fr. chemin de fer), *grattacielo* (ingl. skyscraper), *primo ministro* (ingl. prime minister), *superuomo* (ted. Übermensch), *lotta di classe* (ted. Klassenkampf), *autocontrollo* (ingl. self-control), *conferenza stampa* (ing. press

conference), *lavaggio del cervello* (ingl. brain washing), *uomo rana* (ingl. frogman), ecc.

Il mancato verificarsi di un numero più cospicuo di nomi composti in italiano è corrispettivo in altre lingue romanze e risale al latino che era meno incline alla composizione che alla derivazione (Tekavčić 1980: 1119.). Per capire meglio il proliferarsi dei composti italiani dobbiamo analizzare la loro struttura. La maggioranza di composti italiani ha due membri: uno è DETERMINANTE, mentre l'altro è DETERMINATO (per esempio, in *bancarotta, banca* è determinato, *rotta* è determinante). Anche i composti latini erano bimembri: *agricola,* il primo elemento finisce in vocale di collegamento –i, l'accento è sul primo membro e si ha l'ordine determinante-determinato. In italiano, come in altre lingue neolatine, manca la vocale di collegamento (rare sono le eccezioni, *pettirosso*, cfr. Tekavčić 1980: 1120.4. o composti derivanti direttamnete dal latino: *terremoto, acquedotto, lunedì*), l'accento si sposta sul secondo elemento, l'ordine è progressivo: determinato + determinante. Tekavčić 1980: 1123. divide i composti binominali in due gruppi, "di ineguale importanza, a seconda che il Determinante sia verso il Determinato in funzione sintattica sottostante di apposizione o di complemento". Per la minore presenza quantitativa, l'autore dà meno rilievo ai composti Determinato + Determinante in cui il secondo elemento è l'apposizione del primo, "derivante da una frase relativa incastrata": *foresta vergine* (una foresta che è vergine). Aggiunge i cosiddetti "composti moderni come *ufficio viaggio, ufficio pagamento, treno merci*" in cui il secondo elemento è determinante del primo ma ha la funzione sintattica di complemento: *treno merci* è un treno destinato al trasporto delle merci. Anche Rohlfs 1969: 995 nota la funzione attributiva del sostantivo nei composti *terra amica, riccio femmina, ape regina* ecc., ma cita anche alcuni calchi "sull'inglese o sul francese: *cartamoneta* (papermoney), [...] *chiusura lampo* (fermeture éclair), [...] *vascello fantasma* (vaisseau fantôme)".

Comunque, il fenomeno si può osservare dal punto di vista della ristrutturazione della proposizione avvenuta nelle lingue romanze che comporta: (a) il nuovo ordine dei costitutenti, (b) la perdita dei casi e (c) l'ampliamento del sistema di preposizioni. Si verifica il passaggio dal sistema latino SoggettoOggettoPredicato a quello romanzo SPO/Complementi per il quale la posizione reciproca dei costituenti proposizionali diventa portatrice di significato. L'ordine dei costituenti proposizionali si rispecchia anche nella relazione tra i membri di un

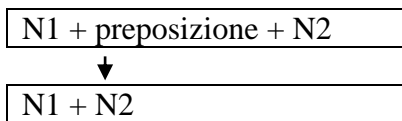
composto e di conseguenza si nota un'analogia nella disposizione degli elementi di una frase e di un nome composto (cfr. Marco mi ha rotto le scatole (SPO): È un *rompiscatole* (PO)). La perdita dei casi latini ha provocato il passaggio delle loro funzioni alle preposizioni esplicitando le relazioni sintattiche, ma anche quelle a livello del sintagma nominale e del nome composto: *deposito* ***per*** *i bagagli, ufficio* ***di*** *collocamento*. Nell'italiano contemporaneo si verifica però un passaggio in più che implica la semplificazione, vale a dire la riduzione della preposizione (elemento di connessione): per cui *deposito bagagli, ufficio collocamento.* Adesso il valore del rapporto fra i costituenti del composto è espresso dalla posizione reciproca dei membri del composto Nome + Nome secondo il nuovo ordine romanzo e si ha la sequenza Determinato + Determinante (Dto + Dte). Riassumendo, è registrato il seguente sviluppo:

Composti binominali dal punto di vista sintattico

I composti di tipo N + N, sono superficialmente identici, ma in realtà esprimono diversi rapporti sintattici: alcuni sono giustapposti (S + S), altri hanno il complemento di specificazione (N + *DI* + N), altri sono unità lessicali superiori, altri ancora N + N argomentale. I composti N + N praticamente rispecchiano la tendenza sintattica alla nominalizzazione, la condensazione del sintagma nominale, la maggiore importanza del contesto per cui in larga misura si sfrutta l'implicitazione e, di conseguenza, la tendenza alla sinteticità e all'economicità con risultati di alta efficacia comunicativa. La ristrutturazione, da una parte, può essere interna all'unità (*ufficio di collocamento → ufficio collocamento*) ma, dall'altra, anche esterna, coinvolgendo il rapporto fra il sostantivo e i suoi determinanti (*il rapporto fra studenti e docenti → il rapporto studenti-docenti*). È un processo espressivo che mira alla sostituzione degli strumenti coesivi (sintattici) con la coerenza (elementi coesivi → coerenza). La tendenza alla crescita delle strutture nominali della frase e

comunque alla semplificazione delle strutture sintattiche dell'italiano contemporaneo si riflette sulla creazione di un modello di composizione che elimina i collegamenti sintattici (preposizioni) e "fa emergere come tendenza fondamentale dell'italiano contemporaneo la desintatticizzazione interna del gruppo nominale" (Terreni 2005:525). Cresce il numero di composti binominali per accostamento asindetico (*personaggio chiave, uomo radar, divano letto*) e, allo stesso tempo, vengono eliminati i segni sintattici di collegamento dalle unità lessicali superiori che li possedevano (*ufficio di rappresentanza → ufficio rappresentanza, ufficio di presidenza → ufficio presidenza, sala d'imbarco → sala imbarco*). Così è creato un modello di composizione, internamente con relazione coordinata o subordinata, ma esternamente molto semplice e produttivo.

Tipi di composti binominali

Le esistenti classificazioni delle combinazioni nominali in italiano non sono ancora sistematiche e approfondite e non spiegano la crescita esponenziale di questo genere di composti. Per tutti comunque valgono le seguenti condizioni: la disposizione degli elementi è sempre fissa (*camion bomba*, non **bomba camion*) e progressiva (Dto-Dte); si tratta sempre di sostantivi (***un*** *camion bomba*); è impossibile inserire materiale linguistico tra N1 e N2 (**camion pericoloso bomba*); il materiale di connessione sintattica fra N1 e N2 viene soppresso. Per offrire un chiarimento della situazioni siamo ricorsi ai loro tipi più produttivi.
I) Prima prendiamo in esame il modello N1 + preposizione + N2 e il suo passaggio al N1 + N2:

N1 + preposizione + N2
↓
N1 + N2

Sono i composti (le cosiddette unità lessicali superiori) contenenti due sostantivi uniti da una preposizione (solitamente *di*, *da* o *a*): *calcio d'angolo, sala d'attesa, camera da letto, avviso di garanzia, uscita di sicurezza, fuoco d'artificio, lente a contatto* ecc. Di questo tipo fanno parte anche i composti con i sostantivi in prima sede (N1) dai quali sono nate serie di unità lessicali superiori costruite o sul modello

del prestito inglese/francese o su quello indigeno (*corte+*, *sala+*, *ufficio+*, *campo+*, *carta+*, *posto+*, *punto+*): *corte di cassazione* (cfr. fr. *cour de cassation*), *corte d'appello* (fr. *cour d'appel*), *sala da pranzo* (fr. *salle è manger*), *sala da tè* (ingl. *tea-room), sala da ballo, sala da musica, sala da gioco; ufficio di collocamento, ufficio di rappresentaza, ufficio di presidenza; campo da gioco, campo di battaglia; carta da regalo, carta da gioco, carta da bollo, carta di credito, carta d'imbarco; posto di lavoro, posto di blocco; punto di vendita, punto di partenza* (cfr. fr. *point de départ), punto di non ritorno* (cfr. ingl. *point of no return),* ecc.

Il modello N1 + preposizione + N2 si sviluppa maggiormente a partire dagli anni cinquanta in forma asindetica N1 + N2: si riduce l'elemento di coesione sintattica sul calco inglese e si riproduce nelle neoformazioni indigene: *sala della stampa* (1922) → *sala stampa* (1956) < ingl. *press-room*; *conferenza stampa* (ingl. *press conference*), ecc. Il meccanismo è molto produttivo nei composti con la testa "seriale": *ufficio cassa, ufficio collocamento, ufficio paghe, ufficio pubblicità, ufficio stampa, ufficio spedizioni, ufficio reclami, ufficio informazioni; carro attrezzi, carro rifiuti, carro bestiame*, (ma non *carro cisterna* o *carro frigorifero*, cfr. sotto); *posto auto, posto barca, posto macchina; reparto pubblicità, reparto vendite, reparto chirurgia, reparto maternità, reparto sicurezza, reparto offerte di lavoro, reparto orto-frutta, reparto macelleria, centro studi, centro congressi, centro documentazione, centro leasing* ecc. S2 esprime destinazione, finalità o specificazione (*sala giochi* = sala per i giochi, per i ragazzini; *ufficio informazioni* = ufficio per le / delle informazioni).

Nel modello N1 + N2 dunque sono confluiti unità lessicali superiori (*ufficio di rappresentanza* → *ufficio rappresentanza*) e neologismi e occasionalismi (*cassa integrazione*, *casa Berlusconi*) contribuendo alla generalizzazione del modello unico (Terreni 2005: 529). Questo tipo deve soddisfare le seguenti condizioni: a) l'evoluzione con ellissi di preposizione o il conio che nasce senza preposizione ma che la presuppone; b) il rapporto Dto + Dte di subordinazione fra gli elementi. La natura ellittica viene a galla con la prova della parafrasi.

II) Il modello N1 + N2 derivante dall'accostamento asindetico di due sostantivi senza una forma di transizione con inserzione di elementi connettivi tra i due membri. Il secondo elemento del binomio può avere valore attributivo (*elemento chiave* = elemento decisivo), appositivo (*indagine pilota* = indagine che ha una funzione sperimentale) e

semplicemente copulativo (*divano letto* = divano e letto, un mobile che può fungere sia da divano che da letto). Le presenza di questo tipo di composti è più massiccia soltanto a partire dall'influsso degli anglicismi, penetrati prima per tramite del francese e poi direttamente come prestiti o calchi (*vagone letto* < fr. *wagon-lit* < ingl. *sleeping car*). Oggi il binomio si usa anche indipendentemente dall'inglese: *filosofo-autorità, rivista scandalo, politica-spettacolo, Tg-spazzatura, mamma pirata, pantaloni combat e anfibi, giacche kimono, camicie-caftano.*

In questo tipo sia N1 che N2 possono essere fissi e avere carattere di serialità: *governo fantasma, governo fantoccio, governo ombra, governo ponte*; *notizia bomba, notizia civetta, notizia curiosità; uomo rana, uomo ragno, uomo radar, uomo partita, uomo goal*; *amica modella, impiegato modello, studente modello*; *postazione chiave, elemento chiave, uomo chiave, personaggio chiave*; *classe pilota, progetto pilota*; *matrimonio lampo, visita lampo, sciopero lampo, missione lampo, notizia lampo*; *idea base, ingredienti base, modello base, versione base*, ecc.

Per concludere

Abbiamo visto che i composti binominali N1 + N2 sottintendono diversi rapporti sintattici, subordinativi e coordinativi, impliciti o, meglio a dire, affidati alla coerenza, ma comunque analizzabili e parafrasabili in unità sintattiche di più ampio respiro. Difatti, la semantica del composto è frasale: come abbiamo notato, il binomio *busta paga* si può parafrasare in "*la busta è della paga → la busta che è della paga → la busta paga*". In questa frase notiamo due costituenti con funzioni diverse – come succede del resto in qualunque frase minima – N1 e N2. N1 è il cardine del composto intorno al quale si crea il suo significato complessivo; N2 segue precisando la funzione di N1. N2 svolge la funzione predicativa, mentre N1 è il termine a proposito del quale si predica qualcosa. A prescindere dal rapporto logico che esprimono, ambedue i tipi presi in esame sono largamente produttivi e come tali sono diventati modello nella mente dei parlanti per la creazione di occasionalismi o neologismi. È un terreno fertile per un nuovo arricchimento lessicale nell'era web in cui si tende alla sinteticità e velocità d'espressione. Il modello di coniazione però non è per niente di data recente. Come abbiamo potuto notare risale alle origini della lingua italiana e come tale esiste da secoli. Per attivare il suo mecca-

nismo di produzione ci è voluta una spinta esterna – l'influsso dei francesismi e soprattutto anglicismi, prima in forma di calco, e poi, istauratosi il modello, anche in modo autonomo. I due elementi (N1 e N2) si saldano semanticamente producendo una comunanza di significato. La combinazione si fissa in un nuovo concetto mentale unico e crea una nuova unità del lessico (*il deposito bagagli*). Il modello N1 + N2 diventa uno strumento linguistico-cognitivo che si attiva alle necessità espressive e extralinguistiche quando due unità già esistenti si fondano per coniare un nuovo termine. Ed è il livello di competenza lessico-sintattica a determinare la creatività dei parlanti quando producono occasionalismi e neologismi.

BIBLIOGRAFIA:

ADAMO, G., DELLA VALLE, V. (2008). *Le parole del lessico italiano*. Roma: Carocci.

APRILE, M. (2005). *Dalle parole ai dizionari*. Bologna: Il Mulino.

BERRUTO, G. (2006). "Lessico: le strutture". In: Laudanna, A., Voghera, M. (a cura di), *Il linguaggio. Strutture linguistiche e processi cognitivi*. Roma-Bari: Laterza, pp. 130-148.

D'ACHILLE, P. (2003). *L'italiano contemporaneo*. Bolgona: Il Mulino.

DARDANO, M. (2009). *Costruire parole. La morfologia derivativa dell'italiano*. Bologna: Il Mulino.

GRAFFI, G., SCALISE, S. (2002). *Le lingue e il linguaggio. Introduzione alla linguistica*. Bologna: Il Mulino.

MARELLO, C. (1996). *Le parole dell'italiano. Lessico e dizionari.* Bologna: Zanichelli.

ROHLFS, G. (1969). Grammatica storica della lingua italiana *e dei suoi dialetti. Sintassi e formazione delle parole*. Torino: Einaudi.

SAMARDŽIĆ, M. (2003). *Sintaksa i semantika veznika*. Beograd: Filološki fakultet.

SCALISE, S., BISETTO, A. (2008). *La struttura delle parole.* Bologna: Il Mulino.

SERIANNI, L., DELLA VALLE, V., PATOTA, G. (1992). *L'italiano. I suoni, i segni, le parole, il testo. La norma e l'uso della lingua*. Milano: Archimede.

TEKAVČIĆ. P. (1980). *Grammatica storica dell'italiano. Lessico*. Bologna: Il Mulino.

TERRENI, R. (2005). "Composti N + N e sintassi: i tipi economici lista nozze e notizia-curiosità". In: Grossmann, M., Thornton A. M. (a cura di), *La formazione delle parole. Atti del XXXVII Congresso Internazionale di Studi della Società di Linguistica Italiana (SLI) L'Aquila, 25-27 settembre 2003*. Roma: Bulzoni, pp. 521-546.

Saša MODERC

L'OPPOSIZIONE DETERMINATO: INDETERMINATO NELL'ITALIANO E NEL SERBO

Come è noto, l'opposizione *determinato:indeterminato* nella lingua serba è grammaticalizzata in minima misura. Una traccia di questa opposizione si può reperire nel sistema dell'aggettivo serbo, che presenta due paradigmi, uno determinato e uno indeterminato (le forme "determinate" e "indeterminate" dell'aggettivo)[1]. Vi sono stati tentativi di interpretare l'indefinito *jedan, -dna, -dno* ("uno") come articolo indeterminativo[2]. Anche al caso vocativo e ai numeri ordinali della lingua serba viene attribuito valore determinativo[3]. Un curioso sviluppo recente nel serbo riguarda l'abbinamento di due determinatori, il dimostrativo deittico *taj, ta, to* (lessicalmente equivale all'italiano "codesto", ma fa parte della lingua standard) e l'indefinito *neki, -a, -o*[4] ("qualche"). In questo caso si potrebbe parlare di ibridismo deittico, di una forma sintattica *in fieri*, non ancora accettata dalla norma linguistica ma onnipresente nel serbo contemporaneo. Klajn sostiene che siamo di fronte a "un'offuscazione della differenza tra determinato e indeterminato, due categorie non solo separate bensì contrapposte"[5] (la traduzione è nostra).

Poiché il serbo non possiede l'articolo o un suo equivalente morfologico e sintattico, nella glottodidattica dell'italiano come L2 è necessario rivolgere particolare attenzione alle varie fasi

---

[1] Cfr. STEVANOVIĆ, *Savremeni srpskohrvatski jezik*. Naučna knjiga. Belgrado 1975, pp. 249-253.

[2] Cfr. STEVANOVIĆ, *Savremeni srpskohrvatski jezik*. Naučna knjiga. Belgrado 1975, p. 313.

[3] Per un'esposizione più articolata sulle prospettive serbistiche del problema cfr. Predrag Piper, *Jezik i prostor*. Biblioteka XX vek. Čigoja štampa, Belgrado 2001, pp. 117-121.

[4] Cfr. KLAJN, *Taj neki naš običaj.* Jezik danas, 14. Novi Sad, pp. 17-20.

[5] KLAJN, *Taj neki naš običaj.* Jezik danas, 14. Novi Sad, p. 19.

dell'acquisizione dell'articolo italiano. L'acquisizione dell'aspetto morfologico dell'articolo rappresenta la prima fase di studio e le peculiarità morfologiche dell'articolo si affrontano ai livelli iniziali dell'apprendimento. La seconda fase, concernente l'aspetto sintattico dell'uso dell'articolo si integra con la prima e ne costituisce il diretto proseguimento; la sintassi dell'articolo viene presentata con variabile capillarità nelle grammatiche della lingua italiana; a questo problema si dedica maggiore spazio nelle grammatiche destinate agli stranieri[6]. Nella prima e nella seconda fase di insegnamento non viene trattata in modo dettagliato l'omissione dell'articolo ("articolo zero") e l'unica fonte di informazione restano studi ed articoli meno accessibili a studenti e principianti[7], sia per complessità linguistica che per l'approccio teorico. Nell'insegnamento ci si limita, generalmente, a una elencazione di espressioni o modi di dire in cui non figura l'articolo (come "cercare lavoro", "cambiare casa" ecc.) senza fornire ulteriori spiegazioni sul cambiamento semantico prodotto dalla presenza o dall'assenza dell'articolo. Poche sono anche le fonti che danno spazio all'uso dell'articolo nelle apposizioni[8]. Generalmente, nell'insegnamento dell'italiano manca, a nostro avviso, una discussione particolareggiata della variazione dei valori semantici assunti dai vari complementi introdotti da preposizione in funzione dell'uso o dell'omissione dell'articolo. Considerati questi possibili spazi di ricerca linguistica e le lacune nell'approccio glottodidattico (da ritenere tuttavia giustificabili e tollerabili, considerata la mole di lavoro da svolgere ai livelli iniziali di insegnamento dell'italiano L2), dobbiamo constatare che nell'insegnamento universitario di indirizzo filologico purtroppo persistono, anche a livelli di competenza linguistica formalmente elevati, notevoli incertezze e dilemmi legati all'uso dell'articolo[9].

---

[6] Particolarmente esaustiva e preziosa sotto questo ed altri aspetti è la grammatica di Gian Battista Moretti, *L'italiano come prima e seconda lingua*, Guerra, Perugia, 1996.

[7] RENZI, L. 1985. *L'articolo zero*, in: Sintassi e morfologia nella lingua italiana d'uso. Teorie e applicazioni descrittive. Atti del XVII Congresso Internazionale di Studi della SLI, Urbino 11-13 ottobre 1983, a cura di A.Franchi de Bellis e L.M.Savoia, Bulzoni, Roma 1985, pp. 271-288.

[8] Cfr. KORZEN, Iorn, *L'apposizione, un costituente trascurato*.Studi di grammatica italiana, vol XXIV (2005), pp. 231-292; interessanti osservazioni sono presenti anche in Lepschy-Lepschy, pp. 150-151.

[9] Facciamo riferimento agli studenti della Cattedra di Italianistica della Facoltà di Filologia di Belgrado e all'esperienza personale dell'autore di queste riflessioni.

Al fine di ovviare a questa situazione, riteniamo che a livelli di competenza superiori l'analisi linguistica dell'opposizione *determinato* : *indeterminato* nella lingua materna possa essere assunta come punto di partenza fondamentale per la riflessione sull'uso e la semantica dell'articolo italiano. Spingendoci più avanti nelle nostre ipotesi, la questione dell'uso dell'articolo può essere inquadrata in una prospettiva più ampia e collegarsi al sistema verbale, fonte anch'esso, per i discenti serbofoni, di notevoli dubbi e incertezze. È possibile infatti ipotizzare che una sorta di opposizione *determinato* : *indeterminato* si possa applicare anche all'uso dei tempi verbali italiani. Qui ci vogliamo riferire alla possibilità dell'italiano di strutturare il testo in modo da "attualizzare" o "deattualizzare" determinati eventi, di "avvicinarli" (accostandoli, cognitivamente, al concetto di "determinato" nel sistema del sostantivo) o "allontanarli" (accostandoli al concetto di "indeterminato") dalla sfera emotiva e psicologica di chi parla/ascolta/legge, applicando in maniera accorta i tempi verbali della narrazione (concretamente, del passato: perfetto semplice, perfetto composto, imperfetto e trapassato in primo luogo). I due meccanismi linguistici, seppure si esplichino in domini diversi (articolo/sostantivo e verbo) potrebbero avere un fondamento cognitivo comune, per cui la capacità di analizzare linguisticamente il dominio dei concetti e delle entità da una parte, per il sostantivo, e degli eventi dall'altra potrebbe avere una matrice comune che determini le scelte legate sia all'uso dell'articolo che le scelte concernenti l'uso dei tempi verbali. Per il momento dobbiamo limitare il nostro interesse all'uso dell'articolo, lasciando per altre occasioni le ipotesi ora esposte.

Dal momento che nel sistema del serbo non esistono equivalenti morfologici dell'articolo, dobbiamo chiederci come può il discente serbo decidere se e quando usare l'articolo nella sua produzione linguistica in italiano. Il parlante italiano traspone i propri atteggiamenti nei confronti dei sostantivi impiegati manipolando opportunamente l'articolo determinativo, l'articolo indeterminativo e l'articolo zero. Il discente serbo, mancando delle necessarie strutture morfologiche, deve tenere a mente la morfologia e la sintassi dell'articolo e le strutture linguistiche italiane memorizzate e in base a questi strumenti decidere se usare o no l'articolo. La decisione circa l'uso dell'articolo è affidata alle regole grammaticali (nei casi tipici previsti e presentati nella sintassi dell'articolo) ed eventualmente all'analisi dello status di "determinatezza" o "indeterminatezza" dei corrispondenti sostantivi serbi, con la

conseguente trasposizione in italiano, e il conseguente uso dell'articolo. Ed è proprio nel caso di quest'ultima analisi che compaiono le difficoltà. In serbo l'opposizione *determinato* : *indeterminato* tende ad essere uguagliata con l'opposizione *dato* : *nuovo*. In un certo numero di casi questo approccio può produrre risultati linguistici grammaticali. Analizzando gli errori commessi nella produzione in lingua italiana, risulta che tra i serbofoni non esiste consenso uniforme circa l'opposizione *determinato* : *indeterminato* nella lingua materna. Essi tendono a identificare il concetto di determinatezza con la quantità di informazioni aggiuntive e complementari che accompagnano il sostantivo. Ovvero: se un fenomeno è noto al discente ("il cinema italiano", per uno studente di italiano), egli tenderà a ritenerlo determinato[10]. Viceversa, se il fenomeno non è noto (per esempio, "il cinema spagnolo", sempre per uno studente di italiano), o è noto in misura relativamente inferiore, tenderà a classificarlo come indeterminato, con esiti o agrammaticali o stilisticamente carenti in italiano (sia l'una che l'altra cinematografia assumono valore concettuale richiedendo l'articolo determinativo[11]). Appare pacifico che la conoscenza del concetto espresso mediante il sostantivo, il livello di informazione e la quantità di nozioni circa il concetto espresso dal sostantivo non hanno necessariamente influsso sull'uso dell'articolo italiano; questa opposizione nelle due lingue, essendo di diversa natura, dà spazio ad errori di interpretazione.

Un'altra serie di fattori contribuisce ad aggiungere confusione: i "concetti" o, con meno precisione linguistica ma più efficacia pratica, le "idee", gli "archetipi", i "modelli" universalmente noti richiedono in italiano l'uso dell'articolo determinativo. Dire "universalmente noti" significa riferirsi a una convenzione poco linguistica e più culturale; tuttavia, che non vi sia spazio per ambiguità e variazioni di interpretazione lo dimostra la precisione con cui i "concetti" vengono identificati nella lingua italiana e segnalati mediante l'articolo determinativo. Concetti come "amore", "pace", "odio", "onestà" vengono immediatamente ricondotti nella sfera del *determinato*. I serbofoni sbagliano però quando non avvertono il passaggio dal "concetto" alla sua materializzazione, alla sua concretizzazione nel

[10] Comunicazione personale fatta da uno studente di lingua italiana della Facoltà di Filologia di Belgrado.

[11] La banale superficialità di questa analisi linguistica testimonia del fatto che gli studenti non vengono preparati alla riflessione linguistica in L1 e L2.

mondo fisico del parlante, al suo passaggio a "entità". Se "amore" è un concetto, esso non deve necessariamente rimanere tale sempre e comunque; per un serbo può apparire strano l'uso dell'articolo indeterminativo in: "Il nostro amore è stato *un* grande amore". In sede glottodidattica questo uso si può spiegare sottolineando che in italiano non esiste un concetto, un'idea universale di "grande amore" bensì soltanto un'idea, un concetto di "amore". La necessità di usare l'articolo indeterminativo si può spiegare sottolineando la *non-unicità*, la *non-concettualità*, la *non-assolutezza* del "grande amore", parafrasando nel seguente modo l'esempio citato: "Il nostro amore è stato *uno* dei grandi amori possibili a questo mondo". Resta da verificare empiricamente, ma per altre occasioni, se la stessa dimensione cognitiva sia attiva anche nel serbo. L'attributo che accompagna il sostantivo non modifica lo status di *dato* o *nuovo* del sostantivo stesso; questo effetto lo producono le proposizioni relative che possono seguire al sintagma nominale in questione. L'identificazione della determinatezza con la presenza di un attributo accanto al sostantivo è tipica per i discenti serbofoni..

Il problema dell'uso dell'articolo nella produzione in italiano L2 e nella traduzione in italiano è illustrato nel seguente brano serbo, riportato con la nostra traduzione a fronte:

Ispostavilo se da je legenda o Nahodu Simeonu došla u našu narodnu pesmu **iz vizantijskih izvora**, a da je gotovo istovetna priča dospela u roman Tomasa Mana iz nemačkog srednjovekovnog speva. Priča je u taj spev preneta **iz još starijeg francuskog literarnog izvora**, a ispostavilo se da je prisutna i u skandinavskim epovima. (dal quotidiano *Politika*, 20 giugno 2009)	È risultato che la leggenda di Simone il Trovatello è entrata nella poesia serba **da fonti bizantine** e che una storia quasi uguale è pervenuta nel romanzo di Thomas Man da un'epopea medievale tedesca. La storia è stata introdotta in questo poema **da una fonte letteraria francese** ancora più antica, ed è risultato che è presente anche nei poemi scandinavi.

Ambedue le fonti in questione (bizantina e francese) per la coscienza linguistica di un italiano sono indeterminate. Non a caso, in *fonti bizantine* il sostantivo è al plurale, per cui risulta a maggior ragione possibile (e necessario, in questo caso) omettere l'articolo determinativo e sposare l'indeterminatezza, la vaghezza e l'indiscernibilità implicita del plurale con l'indeterminatezza dell'articolo zero. La quasi totalità

degli studenti coinvolti nella prova d'esame in questione ha voluto vedere nell'attributo *bizantino* l'elemento decisivo per l'uso dell'articolo determinativo, ovvero ha identificato nell'aggettivo l'elemento che attribuisce al sostantivo uno status di determinatezza, quando invece l'elemento eventualmente determinato, *le fonti bizantine*, richiederebbe una ulteriore specificazione (una proposizione relativa, per esempio); questo errore iniziale di interpretazione è stato ripetuto meccanicamente anche nel caso delle *fonti francesi* (si tratta di un "effetto di simmetria": se sono determinate *le fonti bizantine,* lo saranno anche quelle *francesi*). Un modo pratico per saggiare le determinatezza o l'indeterminatezza di sostantivi accompagnati da aggettivi è verificare se l'enunciato cambia fondamentalmente di significato quando davanti al sintagma nominale viene usato un aggettivo indefinito: *è entrata da alcune/certe fonti bizantine*, per contrasto a *ben note, conosciute, universalmente riconosciute fonti bizantine*. Questo importante lavoro di parafrasi va svolto in lingua materna e richiede un periodo di adattamento sia linguistico che mentale in quanto si tratta di procedimenti non usualmente applicati nella lingua materna. Con l'ausilio di analisi di questo genere si potrebbe arrivare a risultati linguistici più precisi in L2.

Da quanto esposto risulta che un lavoro importante nella glottodidattica a livelli di insegnamento superiori è costituito dalla ricerca di strumenti con cui sensibilizzare il discente di lingua italiana L2 ai valori semantici dell'articolo, senza limitarsi ai suoi aspetti morfologici o sintattici. Una delle modalità con cui si è tentato di assolvere questo compito è la riflessione sull'opposizione *determinato : indeterminato* in L1 e la verifica se tale opposizione coincide con l'opposizione *determinato : indeterminato* nell'italiano, evidenziata dall'uso dell'articolo. A questo proposito abbiamo tentato di effettuare un esperimento impostato su questa opposizione proponendo un test a informatori di lingua serba. Nel test si chiedeva di determinare se i sostantivi del testo serbo, visti in uno specifico contesto, vengano percepiti come *determinati* oppure come *indeterminati*. Dalle risposte abbiamo ottenuto un'ulteriore conferma empirica sull'assenza di sensibilità linguistica per la suddetta opposizione. Come era da aspettarsi, l'ostacolo più grande era costituito dall'incomprensione di fondo del quesito posto, ovvero dalla mancata individuazione del concetto di *determinato* : *indeterminato* in L1. Riportiamo più sotto il test in lingua serba (accompagnato dalla nostra traduzione in italiano) proposto a informatori estranei agli studi filologici, che non conoscono

nessuna lingua romanza, possibilmente nemmeno l'inglese o comunque altre lingue aventi l'articolo. Il compito era stabilire se l'informatore percepisce i sostantivi presenti nel testo serbo come determinati o indeterminati (qui sotto i sostantivi sono evidenziati in neretto e contrassegnati da numeri per agevolarne la parallela identificazione nei due testi; la traduzione in italiano è nostra):

*Upravo tu, na samoj 1**ivici** 2**bezdana**, sedeo je uglavljen između dve 3**stene** 4**vlasnik** 5**kuće**. Njemu sablastan 6**izgled** 7**građevine** ni najmanje nije smetao. Da je 8**ljudi** nisu proglasili 9**kućom** 10**duhova** i da se ti isti ljudi nisu plašili tih istih duhova, on je nikada ne bi dobio tako jeftino. A sada, kada je kuća u njegovom 11**vlasništvu**, ti duhovi mogu slobodno da šetaju ili da lebde ili da rade šta već rade koliko ih je volja. Njegov zdrav 12**razum** ionako mu nikada ne bi dozvolio da u njih poveruje.*

*Rajan bio je 13**profesor** 14**fizike**. Zapravo, bio je izuzetno dobar 15**profesor** fizike. Jedan od onih 16**srećnika** koji izaberu 17**zanimanje** za koje su rođeni. Sa plavom 18**kosom**, debelim 19**naočarima** i 20**rukama** koje su mu dopirale do 21**kolena**, čak je i izgledao kao 22**fizičar**. I bio je zadovoljan svojim 23**poslom** poput svih onih koji vole ono što rade. 24**Kuća** koju je kupio savršeno mu je odgovarala jer je bila dovoljno velika tako da je jedan njen 25**deo** mogao da preuredi u 26**laboratoriju**. I dovoljno daleko od 27**grada**, te nije morao da razmišlja o 28**uznemiravanju** 29**komšija**.*

*Sada je sedeo na svom omiljenom 30**mestu** 31**pogleda** prikovanog za zvezdano 32**nebo** i uživao u*

*Proprio lì, sull'1**orlo** dell'2**abisso**, stava seduto, stretto tra due 3**rocce**, il 4**proprietario** della 5**casa**. A lui l'6**aspetto** spettrale dell'7**edificio** non dava alcun fastidio. Se la 8**gente** non l'avesse dichiarata 9**casa** degli 10**spiriti** e se quella stessa gente non avesse avuto paura di quegli stessi spiriti, egli non l'avrebbe mai avuta a così buon prezzo. E ora, quando la casa era di sua 11**proprietà**, quegli spiriti potevano passeggiare liberamente o aleggiare o fare ciò che comunque fanno quanto volevano. Il suo 12**buon senso** non gli avrebbe mai consentito di credere in essi.*

*Ryan era un 13**professore** di 14**fisica**. Anzi, era un ottimo 15**professore** di fisica. Uno di quei 16**fortunati** che scelgono la 17**vocazione** per la quale sono nati. Con i 18**capelli** biondi, gli 19**occhiali** spessi e le 20**mani** che gli arrivavano alle 21**ginocchia** somigliava proprio a un 22**fisico**. Ed era contento del proprio 23**lavoro** come chi ama ciò che fa. La 24**casa** che aveva comprato gli calzava a perfezione perché era abbastanza grande e una sua 25**parte** l'aveva potuta adattare a 26**laboratorio**. Ed era sufficientemente lontana dalla 27**città**, per cui non doveva preoccuparsi dell'eventuale 28**disturbo** arrecato ai 29**vicini**.*

*Ora stava seduto sul suo 30**posto***

*33**prizoru**. Astronomija mu je svojevremeno bila omiljen 34**hobi** i proveren 35**način** relaksacije 36**tela** i 37**duha**. Sam je izradio 38**durbin** i nije propuštao nijedno vedro 39**veče**. Ali vremenom, nakon što je upoznao sva poznatija 40**sazvežđa** i pojedine 41**zvezde**, počeo je da gubi interesovanje za njih. U međuvremenu, privuklo ga je nešto drugo - mogućnost postojanja drugih, vanzemaljskih 42**civilizacija** i mogućnost da se njihovi 43**predstavnici** jednoga 44**dana** pojave i na njegovom 45**nebu**... 46**Ideja** je bila dobra, pa makar i samo kao 47**razlog** za povremeno večernje 48**bežanje** u 49**osamu**. I on je nastavio da posmatra nebeski 50**svod**, neumorno iščekujući bilo kakav ma i najmanji 51**znak**... Nemarno je klatio 52**nogama** nad crnim 53**grotlom**. Ponovo ništa, pomislio je, već sam upoznao sve veštačke 54**satelite**, i CIA bi mi pozavidela na njihovom 55**poznavanju**.*

*Pomalo nefunkcionalan oblik 56**stene** na kojoj je sedeo primorao ga je da ipak počne da razmišlja o nekom udobnijem komadu 57**nameštaja**.*

Milan Konstantin, *Veš* (www.datavoyage. com/sfbay)

*preferito con lo 31**sguardo** fisso nel 32**cielo** stellato e si godeva lo 33**spettacolo**. L'astronomia a suo tempo era il suo 34**hobby** preferito e un 35**modo** collaudato di rilassare il 36**corpo** e lo 37**spirito**. Egli stesso aveva costruito un 38**cannocchiale** e non perdeva nemmeno una 39**serata** di cielo sereno. Ma con il passare del tempo, dopo aver conosciuto tutte le maggiori 40**costellazioni** e le singole 41**stelle**, cominciò a perdere interesse per esse. Nel frattempo lo aveva attratto qualcos'altro – la possibilità dell'esistenza di altre 42**civiltà**, extraterrestri, e la possibilità che i loro 43**rappresentanti** un 44**giorno** comparissero anche nel suo 45**cielo**... L'46**idea** era buona, fosse stata anche un mero 47**motivo** per la 48**fuga**, di tanto in tanto, la sera, nella 49**solitudine**. Ed egli continuava ad osservare la 50**volta** celeste, aspettando instancabile il pur minimo 51**segnale**... Dondolava le 52**gambe** con noncuranza sopra l'53**abisso** nero. Di nuovo niente, pensò, conosco già tutti i 54**satelliti** artificiali, anche la CIA m e ne invidierebbe la 55**conoscenza**. La forma leggermente non funzionale della 56**roccia** sulla quale era seduto lo costrinse a cominciare a pensare a un 57**mobile** più comodo.*

I risultati del test, i quali per motivo di spazio possono essere commentati solo parzialmente in questa sede, confermano numericamente l'ipotesi che la distinzione *determinato* : *indeterminato* per i serbofoni è un concetto linguistico poco familiare. Non di rado le risposte al test appaiono sorprendenti; riportiamo poche osservazioni che, a nostro giudizio, contribuiscono a illustrare le dimensioni del

problema. Generalmente, i sostantivi menzionati per la prima volta o non accompagnati da aggettivi sono considerati indeterminati. Per i 57 sostantivi del testo serbo si registrano risposte non omogenee, come illustrato dalle percentuali riportate nella seguenti colonne (le percentuali si riferiscono alla determinatezza dei sostantivi, il numero fra parentesi corrisponde al numero abbinato al sostantivo nel testo):

1) 71,45%
(2) 39,06%
(3) 55,86%
(4) 60,66%
(5) 47,2%
(6) 57,06%
(7) 56,26%
(8) 29,46%
(9) 81,6%
(10) 49,46%
(11) 69,6%
(12) 74,53%
(13) 69,2%
(14) 63,2%
(15) 86%
(16) 43,86%
(17) 47,06%
(18) 80,13%
(19) 80,8%
(20) 72,53%
(21) 61,86%
(22) 56,63%
(23) 62,26%
(24) 84%
(25) 39,46%
(26) 59,6%
(27) 38,4%
(28) 38,66%
(29) 45,73%
(30) 69,6%
(31) 50,66%
(32) 76,66%
(33) 40,8%
(34) 59,6%
(35) 55,06%
(36) 59,06%
(37) 50%
(38) 58,26%
(39) 69,2%
(40) 62,8%
(41) 55,2%
(42) 56%
(43) 51,46%
(44) 36,66%
(45) 75,73%
(46) 63,46%
(47) 38,66%
(48) 56%
(49) 40%
(50) 75,06%
(51) 50,93%
(52) 67,73%
(53) 65,33%
(54) 77,33%
(55) 49,6%
(56) 71,73%
(57) 42,8%

Riproponiamo i dati delle colonne precedenti ordinati in ordine decrescente (il numero fra parentesi è sempre abbinato al sostantivo nel testo):

86% (15)
84% (24)
81,6% (9)
80,8% (19)
80,13% (18)
77,33% (54)
76,66% (32)
75,73% (45)
75,06% (50)
74,53% (12)
72,53% (20)
71,73% (56)
71,45% (1)
69,6% (30)
69,6% (11)
69,2% (39)
69,2% (13)
67,73% (52)
65,33% (53)
63,46% (46)
63,2% (14)
62,8% (40)
62,26% (23)
61,86% (21)
60,66% (4)
59,6% (34)
59,6% (26)
59,06% (36)
58,26% (38)
57,06% (6)
56,63% (22)
56,26% (7)
56% (48)
56% (42)
55,86% (3)
55,2% (41)
55,06% (35)
51,46% (43)
50,93% (51)

50,66% (31)	45,73% (29)	39,06% (2)
50% (37)	43,86% (16)	38,66% (47)
49,6% (55)	42,8% (57)	38,66% (28)
49,46% (10)	40,8% (33)	38,4% (27)
47,2% (5)	40% (49)	36,66% (44)
47,06% (17)	39,46% (25)	29,46% (8)

A conclusione di queste brevi osservazioni sul problema dell'opposizione *determinato* : *indeterminato* nella lingua serba e nella lingua italiana, occorre ribadire che il problema di cui ci occupiamo in questa sede e che abbiamo trattato in altre occasioni merita ulteriori approfondimenti teorici e indubbiamente maggiore spazio nella didattica dell'italiano a serbofoni e nella didattica di altre lingue straniere dotate di articolo. Alcune di queste riflessioni si potrebbero applicare anche nella didattica della lingua serba come L1, punto naturale di partenza nello studio delle lingue straniere. L'analisi contrastiva deve, in questa luce, essere uno strumento ausiliare finalizzato non alla messa in evidenza esclusivamente di similitudini e differenze tra sistemi linguistici diversi ma anche per dare maggiore risalto a fenomeni linguistici che nell'ambito di un'analisi esclusivamente slavistica o serbistica potrebbero passare inosservati. Infine, stimolati da questa esperienza, ci riproponiamo l'obiettivo di ripetere con maggiore cura test simili a quello illustrato qui sopra, servendoci di traduzioni di testi serbi fatte da autori italiani, o comunque pubblicati in Italia e proponendo agli informatori anche appositi questionari in cui possano spiegare le motivazioni delle loro scelte.

BIBLIOGRAFIA:

HLEBEC, Boris. 1976. *Određenost u engleskom i srpsko-hrvatskom jeziku - jedan pokušaj objašnjenja*. Živi jezici, XVII, 1-4. Beograd, pp. 55-70.

KLAJN, Ivan. 2001. *Taj neki naš običaj.* Jezik danas, 14. Novi Sad, pp. 17-20.

KORZEN, Iorn, 1996. *L'articolo italiano fra concetto ed entità*. Voll. 1, 2. Kobenhaven: Museum Tusculanum Press.

KORZEN, Iorn, 2005. *L'apposizione, un costituente trascurato*. Studi di grammatica italiana, vol. XXIV, pp. 231-292.

MODERC, Saša. 2009. *Usvajanje italijanskog jezika i semantika člana*. Individualizacija i diferencijacija u nastavi jezika i književnosti. Zbornik radova. Priredile Juliana Vučo i Biljana Milatović. Univerzitet Crne Gore, Filozofski fakultet, Nikšić, str. 288-294.

PRANJKOVIĆ, Ivo. 2000. *Izražavanje neodređenosti/određe-nosti imenica u hrvatskome jeziku*, Riječki filološki dani, 3. Rijeka, pp. 343-350.

RENZI, Lorenzo. 2001. *L'articolo*. In: Grande grammatica italiana di consultazione, a cura di L. Renzi. Vol. 1, pp. 357-424. Bologna : Il Mulino.

SALVI, Giampaolo & Vanelli, Laura. 2004. Nuova grammatica italiana. Bologna: Il Mulino.

STEVANOVIĆ, Mihailo. 1975. *Savremeni srpskohrvatski jezik*. Belgrado: Naučna knjiga, pp. 249-253.

STIFANIĆ, Marija. 1980. *Mogućnosti iskazivanja vrednosti italijanskog člana u srpskohrvatskom jeziku*. Studije iz kontrastivne analize italijanskog i srpskohrvatskog jezika, 1. Filološki fakultet Beogradskog univerziteta, Beograd, pp. 37-61.

TRENKIĆ, Danijela. 2002. *Establishing the definiteness status of referents in dialogue (in languages with and without articles)*. Working Papers in English and Applied Linguistics 7, pp. 107-131.

TRENKIĆ, Danijela. 2004. "Definitness in Serbian/Croatian/ Bosnian and some implications for the general structure of the nominal phrase". *Lingua* 114, 11: pp. 1401-1427.

ZNIKA, Marija. 2006. *Kategorija određenosti i predikatno ime*. Jezik, 53, pp. 16-25.

Mira TRAJKOVA
Aleksandra SARŽOSKA

SU ALCUNE ABBREVIAZIONI NELL′ ITALIANO, FRANCESE E NEL MACEDONE

L'obiettivo del nostro intervento è quello di esaminare uno dei problemi che spesso si incontrano nell'insegnamento delle lingue straniere e al quale solitamente non si dedica la dovuta attenzione. Parleremo dell'abbreviazione delle parole (abrégement, abbreviazione), della riduzione morfologica che è comune per le abbreviazioni (TGV, TG, MHT), per gli acronimi (PACS, FIAT, УКИМ), per le parole tronche (infos, foto, moto) e per gli acronimi sillabici (modem, СКОМЕСА, ТЕТЕКС), un fenomeno molto presente nelle lingue straniere. Il nostro contributo verterà su alcune abbreviazioni nell'italiano, nel francese e nel macedone, ovviamente senza pretese di dare tutte le risposte in merito, ma con lo scopo precipuo di stimolare ulteriori e più approfondite analisi legate al predetto argomento.

L'obiettivo quindi del nostro intervento è quello di dare delle indicazioni che potrebbero risultare utili agli studenti e a permettere loro di districarsi più facilmente in questo campo assai indefinito, trovandosi oggigiorno ad essere quotidianamente a contatto con un gran numero di materiali autentici (internet, quotidiani e periodici, testi tecnici, documenti amministrativi, messaggi pubblicitari, trasmissioni televisive, ed altro).

Dalla nostra modesta esperienza in questo campo risulta che l'uso delle abbreviazioni è maggiormente presente nella lingua francese. Secondo Grevis[1], la lingua francese è da sempre stata soggetta al processo di abbreviazione delle parole a causa della tendenza di economicità nell'atto comunicativo, che sta guadagnando sempre più terreno dagli inizi del secolo scorso. Si potrebbe dire che, negli ultimi

[1] M. Grevisse, *Le bon usage*, p. 133.

anni, la creatività lessicale che si manifesta attraverso l'abbreviazione delle parole sia diventata una vera e propria moda. Lo stesso fenomeno è presente anche nella lingua italiana che già nel periodo dell'Impero romano mette in uso determinate abbreviazioni come S.P.Q.R. " Senatus populusque Romanus" o al Medio Evo: SALIGLIA, acronimo derivante dai sette peccati capitali: Superbia, Avarizia, Lussuria, Ira, Gola, Invidia, Accidia (che voleva dire mostro fittizio).

Ma per quali motivi nasce l'abbreviazione? Gli uomini, come accade anche in molti altri campi della vita, tendono a economizzare tempo e spazio. Poi, c'è un tipo di eufemismo che consente di esprimere il distacco, di parlare della realtà in modo neutrale, come per esempio SDF nella lingua francese (Sans domicile fixe - *sans-abris, senza tetto*) o IVG (interruption volontaire de grossesse – *avortement,* detto di aborto. A volte le abbreviazioni si usano per aggiungere un tono scherzoso oppure per motivi legati alla moda.

Il termine 'abbreviare', riferito alle parole, viene usato nel senso del processo, e come risultato di tale processo avviene la creazione di vari tipi di abbreviazioni. Nelle grammatiche e nella letteratura specialistica che si occupano delle rispettive ricerche linguistiche si parla di due tipi principali di abbreviazioni, ma non si può parlare allo stesso modo di classificazione condivisa da tutti. Noi abbiamo optato per i termini *sigle* e *parole accorciate*. Le prime sono le unità formate per la riunione delle lettere iniziali o delle sillabe iniziali delle parole che compongono un gruppo sintattico. Migliorini[2] le considera " *parole composte in cui tutti i termini o soltanto alcuni di essi sono frammenti di parole".*

La sigla rappresenta un'unità lessicale ottenuta come risultato della messa in successione delle lettere iniziali o delle parole che compongono la parola composta o l'espressione. Ad es., le abbreviazioni: BD (Bande Dessiné), A.C. (Azione cattolica), C.R.I. (Croce Rossa Italiana) ЈСП (Јавно Сообраќајно Претпријатие-it.ATAM), МРТВ (Македонска Радио Телевизија- Radio Televisione macedone) contengono soltanto le lettere iniziali delle parole, mentre nell'abbreviazione S.N.C.F. (Société Nationale des Chemins de Fer) o nella S.M.E. (Santé de la mère et de l'enfant), I.R.I. (Istituto per la ricostruzione industriale), A.T.A.G. (Azienda Tranvie e Autobus del Governorato di Roma) МАНУ (Македонска Академија на науките и уметностите - Accademia macedone delle scienze e delle arti), АМСМ

---

[2] B.Migliorini, Uso ed abuso delle sigle, in conversazioni sulla lingua, Firenze,1949

(Авто-мото сојуз на Македонија) si nota l'omissione dei determinatori mentre rimangono le lettere iniziali delle parole significanti. L'uso dell'interpunzione spesso è facoltativo.

Ci sono casi in cui si mantengono due o più lettere di una o più parole che compongono l'abbreviazione. ad es., BENELUX (Belgique, Nederland, Luxembourg), CEDEX (Courier d'Entreprise à Distribution Exceptionnelle) nelle tre lingue.

A seconda della pronuncia delle abbreviazioni, quest' ultime si distinguono in acronimi e non acronimi.

Gli acronimi sono abbreviazioni iniziali pronunciate come parole comuni. Ad es., UNESCO, SIDA, AIDS, CREDIF, UNICEF, AUPELF, CROUS, CNOUS, CAPES, SMIC, FIAT, OTAN, NATO, НАТО, МЕПСО, УКИМ, УНИЦЕФ, UNICEF [3].

I non-acronimi rappresentano abbreviazioni iniziali che si pronunciano con la compitazione delle lettere come ad es. PDG, CGT, TVA, RATP, HLM, UFR, UDF, RPR, PTT, BCBG , CCP, RER, SNCF, CGL, D.D.T., C.R.I., C.D.C. S.P.M., TG , ЕВН, СДСМ, ВМРО, ФЛФ, МКЦ, МПЦ, ДДВ. [4]

Riteniamo sia necessario sottolineare che la stessa abbreviazione, in certi casi, può esprimere diverse accezioni. Ad es.[5]:

Nel francese :

PS - post scriptum, parti socialiste ;

PC - personel computer, parti comuniste, poste de commandement, petite ceinture ;

SS - sécurité sociale, société sportive, Schutzstaffel (protection des troupes de Hitler)

Nell`italiano:

PA- Piano Americano, Pressione Arteriosa, Patto Atlantico;

CIA – Confederazione Italiana Agricoltori, Ufficio centrale di informazione degli Stati Uniti.

BR – Banco di Roma, Brigate Rosse

PR – Partito radicale, relazioni pubbliche

Accade spesso che due parole coincidano a livello di significante. In questi casi il significato della sigla non deve coincidere con quello delle parole integrate. Per esempio:

---

[3] L'interpretazione delle abbreviazioni verrà considerata più avanti nel testo.

4 Idem.

5 Riportiamo soltanto i significati più ricorrenti. Nel dizionario DIA (M.Azzaretti) si possono trovare un maggior numero di significati.

SPIA (Società Produttori Italiani Associati , spia -шпиун)
FUORI (Fonte unitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano , fuori - надвор)
FIFA (Federazione Internazionale calcio, fifa – страв)

Le abbreviazioni rappresentano dei lessemi che si possono fondamentalmente ottenere con l'abbreviazione di parole composte da tre o più sillabe. Questo tipo di abbreviazione è presente sia nella lingua scritta sia in quella orale. Nella lingua scritta, spesso vengono usate abbreviazioni che non si manifestano nel parlato. Ad es.: c-à-d (c'est-à-dire), etc (et cetera), h (heure), M (Monsieur), sec (seconde), nel francese, sig. (signore), ing. (ingegnere), nell`italiano, и сл. (e simile), итн (e cosi via), г. o год. (anno), nel macedone. Nella comunicazione orale, incontriamo delle abbreviazioni formate dalla parte iniziale o da quella finale della parola: bac (baccalauréat), ciné (cinéma), manif (manifestation), pitaine (capitaine), dott. (dottore) mat (matematica), prof.(professore) , net (internet) .

A seconda della modalità della loro formazione, le abbreviazioni, possono essere classificate in alcuni sottogruppi:

1) abbreviazioni ottenute con l'eliminazione delle sillabe finali (apocope), molto frequenti nei nomi propri. Ad es. Alex (Alexandre), BoulMich (Boulevard Saint Michel), colon (colonel), écolo (écologiste), expo (exposition), fac (faculté), foot (football), géo (géographie), giga (gigantesque), hébdo (hébdomadaire), info (information), labo (laboratoire), math (mathématiques), Max (Maxime), périph (périphérique), perso (personnel), prof (professeur), promo (promotion), pub (publicité), Sécu (Sécurité Sociale), sympa (sympathique), Théo (Théophile), vélo (vélocipède). O in italiano : Lucia (Luciana), Gio (Giovanni), Ruggi (Ruggiero), Gae (Gaetano), sub (subaqueo, submarino), mat (matematica), prof (professore-ressa), lab (laboratorio), geo (geografia) e del macedone: Тео (Теодор), Сузе (Сузана), Тимо (Тимотеј), инфо (информација), поз. (поздрав).

2) abbreviazioni ottenute con l'eliminazione di sillabe iniziali (aferesi), frequenti nella lingua familiare e nel gergo. Ad es.: bus (autobus) in tutte e tre le lingue, cipal (principal), gnon (oignon), pitaine (capitaine), Ricains (Américains), strasse (administration).

3) abbreviazioni ottenute per via dell'eliminazione delle ultime sillabe e dell'aggiunta della vocale –o della vocale –c quale pseudosuffisso. Ad es. apéro (apéritif), clodo (clochard), dico (dictionnaire), exo (exercice), frigo (frigidaire), hosto (hôpital), mécano (mécanicien), parano

(paranoïaque), proprio (propriétaire), resto (restaurant), факс (факултет), наркос (наркоман), алкос (алкохоличар).

Gran parte delle abbreviazioni in uso da tempo, stanno mano mano entrando a far parte della lingua, cosicché il loro significato globale diventa noto a tutti. Spesso però non si è sempre in grado di dire cosa significhi ogni singola lettera. Ad es. i francofoni che spesso usano RER o SAMU non sempre sono in grado di dare una definizione all'intera denominazione. Dall'altro lato ci sono abbreviazioni che vengono accettate a tal punto da essere scritte con lettere minuscole e che non vengono più percepite come tali, come ad es. (courrier d`entreprise à distribution exceptionnelle).

Desideriamo qui segnalare un altro interessante fenomeno della lingua francese. Alcune abbreviazioni servono di base per l'arricchimento della lingua di nuove parole, nomi, verbi, aggettivi:

ENA : Ecole Normale d`Administration (énarque)

OPA : offre publique d`achat (opéable)

RMI : Revenu minimum d`insertion (Rmiste, érémiste)

PACS, pacs : Pacte civil de solidarité (pacser)

A.Amon[6], divide le abbreviazioni a seconda dei settori in cui si manifestano. Noi riportiamo la divisione suggerita dal predetto autore, proponendo esempi che abbiamo trovato in vari documenti autentici scritti nelle tre lingue da noi esaminate[7]:

1) *Istituzioni pubbliche* : AG (Assemblée générale), BN (Bibliothèque Nationale), CCP (Compte chèque postal), CEDEX (Courier d'Entreprise à Distribution Exceptionnelle), PJ (Police Judiciaire), PTT (Postes, Télégraphes et Téléphone), RATP (Régie autonome des transports parisiens), RER (Réseau express régional), SAMU (Service d'aide médicale d'urgence), SNCF (Société nationale des chemins de fer), TGV (Train à grande vitesse), CCF (Centre culturel Français).
   MAE (Ministero Affari Esteri), AIE (Agenzia internazionale per l'energia), CUN (Consiglio Universitario Nazionale), MSI (Movimento sociale Italiano), PS (Polizia di Stato), PSI (Partito Socialista Italiano), ISO (Organizzazione internazionale per la standardizzazione), NASA (ente nazionale aeronautico e spaziale), MIB (Milano Indici di Borsa), FU (Farmacopea Ufficiale).

---

[6] A.Hamon , Les mots du français, Hachette, 1992.

[7] Nonostante il cospicuo numero di abbreviazioni individuate, abbiamo preso in esame quelle da noi ritenute più rappresentative per un dato settore.

МНР (Министерство за надворешни работи), ПТТ (Пошта телеграф телефон), МАНУ (Македонска Академија на науките и уметностите), СЕ (Совет на Европа), АМС (Агенција за млади и спорт)

Nomi di paesi: UE (Union Européenne), CE (Comunità Europea), ЕУ (Европска Унија), GB (Grande Bretagne), UK (Regno unito di Gran Bretagna), RM (République de Macédoine), USA (United States of America). USA (Stati Uniti d'America), САД (Соединети американски држави).

2) *Partiti politici e organizzazioni*: FN (Front national), MRG (Mouvement des radicaux de gauche), OTAN (Organisation du traité de l'Atlantique Nord), PC (Parti communiste), PR (Parti radical), PS (Parti socialiste), RPR (Rassemblement pour la République), UDF (Union pour la démocratie française).

   PRG (Partito di Rifondazione Comunista), PR (Partito Radicale), PSDI (Partito Social Democratico italiano)

   СПМ (Социјалистичка Партија на Македонија), ПЦЕР (Партија за целосна еманципација на Ромите), ЛДП (Либерално демократска партија), ОЖС (Организација на жени град Скопје), ГАРД (граѓанска асоцијација за рекреација и движење).

3) *Organizzazioni sindacali*: CFDT (Confédération française démocratique du travail), CGT (Confédération générale du travail), FO (Force ouvrière), LDH (Ligue des droits de l'homme).

   CGIL (Confederazione Generale Italiana del Lavoro), CISL (Confederazione Italiana sindicati lavoratori), DP (Democrazia Proletaria), UIL (Unione Italiana del lavoro).

   ССМ (Сојуз на синдикати на Македонија)

4) *Termini del settore economico e sociale* : APEC (Agence pour l'Emploi des Cadres), HLM (Habitation à loyer modéré), MAIF (Mutuelle assurance des instituteurs de France), MGEN (Mutuelle générale de l'Education nationale), MNEF (Mutuelle nationale des étudiants de France), PDG (Président Directeur Général), SMEREP (Société mutualiste des étudiants de la région parisienne), SMIC (Salaire minimum interprofessionnel de croissance), TVA (Taxe à la valeur ajoutée).

   ISTAT (Istituto Centrale di Statistica), UA (Unità Astronomica), UDI (Unione Donne Italiane).

МАКПЕТРОЛ (Македонија петрол), ЕЛЕМ (Електро енергетика на Македонија), НВО (невладина организација).

5) *Istruzione*: CAPES (Certificat d'aptitude au professorat de l'enseignement secondaire), CIES (Centre International des Etudiants et Stagiaires), CNOUS (Centre national des oeuvres universitaires et scolaires), CNRS (Centre national de la recherche scientifique), CROUS (Centre régional des oeuvres universitaires et scolaires), DALF (Diplôme approfondi de la langue française), DEA (Diplôme d'études approfondies), DELF (Diplôme élémentaire de la langue française), DESS (Diplôme d'études supérieures spécialisées), DEUG (Diplôme d'études universitaires générales), ENA (Ecole nationale d'Administration), IUP (Institut universitaire professionnalisé), IUT (Institut universitaire de technologie), UFR (Unité de formation et de recherche).

   MS (Movimento studentesco), CILS, (Certificazione di italiano come lingua straniera), LUISS (Libera Università Internazionale degli studi sociali),

   УКИМ (Универзитет Свети Кирил и Методиј), ФДУ (Факултет за драмски уметности), ФОН (Факултет за општествени науки), ОУ (Основно училиште).

6) *Sport*: F1 (Formule 1), JO (Jeux olympiques), OL (Olympique lyonnais), OM (Olympique de Marseille), PSM (Paris Saint-Germain).

   FIFA, ФИФА, УЕФА, МРК (македонски ракометен клуб), СРЦ (спортско рекреативен центар), МЗТ (Металски завод Тито)

7) *Medicina*: BCG (Bacille Calmette Guérin), HIC (Hypertension Intra Crânienne), IVG (Interruption Volontaire de la Grossesse), OAP (Oedème Aigu du Poumon), ORL (Oto-Rhino-Laryngologie), SIDA (Syndrome d'Immuno Déficience Acquise).

   TAC (Tomografia Assiale Compiuterizzata), AIDO (Associazione Italiana donatori di Organi), EEG, EEG, (ElettroEncefaloGramma), HPV, ХПВ (хуман папилома вирус), ЕКГ (електрокардиограм).

Esiste un gran numero di abbreviazioni che troverebbero posto nella divisione proposta da Amon e che potrebbero essere collocate in sottogruppi specifici. Si tratta di abbreviazioni del settore edilizio, elettrotecnico, tecnologico, del campo giuridico ed altri. Uno studio più approfondito su abbreviazioni in determinati settori potrebbe essere molto utile agli allievi e agli studenti delle rispettive scuole o facoltà.

Buona parte di coloro che hanno studiato la lingua italiana o francese per tanti anni in un contesto scolastico, nel momento in cui entrano in contatto diretto con la lingua nell'ambiente in cui essa si parla, si rendono presto conto della, a volte, notevole discordanza, tra la lingua che hanno imparato e quella che incontrano in situazioni reali. Probabilmente il motivo principale va ricercato nell'apprendimento di una "lingua neutrale", come risultato dell'assenza nell'insegnamento dei registri linguistici, dei significati connotativi delle parole, delle abbreviazioni usate nella vita quotidiana, causa di molte difficoltà. Anche la lettura dei giornali nelle lingue da noi considerate, rappresenta molto spesso un problema, tra l'altre cose, anche per via di un uso frequente di abbreviazioni, che in molti casi vengono usate senza le dovute spiegazioni e riportate tra parentesi perché a torto ritenute a tutti conosciute.

Benché le abbreviazioni rappresentino parte integrante della lingua, ad esse non viene rivolta la dovuta e meritata attenzione (tranne che per alcune eccezioni). Gli allievi e gli studenti conoscono solo le abbreviazioni che di solito appaiono nei libri, ad es.:
- nel francese: ex. (exemple), n. (numéro), v. (verbe), etc. (et caetera), p. (page), N.B. (nota bene), f. (féminin), m. (masculin)
- nell'italiano: es. (esempio), v. (verbo), n. (numero), ecc. (eccetera), p. (pagina), N.B. (nota bene), f. (femminile), m.(maschile)
- nel macedone:на пр. (на пример), г.(глагол), бр.(број), итн.(и така натака), стр. (страна).

Per farci un'idea di quanto i nostri studenti conoscano le sigle e le abbreviazioni, abbiamo svolto un breve sondaggio tra gli studenti iscritti al Dipartimento di Lingue e letterature romanze presso la Facoltà di Filologia „Blaže Koneski" [gruppo di lingua e letteratura italiana (30 studenti) e gruppo di lingua francese (40 studenti)] sottoponendo loro le seguenti abbreviazioni: per il francese (BD, PS, TVA, HLM, TTC, TGV, SDF, T.S.V.P., OTAN, EU, ENA, RMI, PACS, BCBG, IUFM,IVG, F1, DALF, JO, PPDA, OVNI, OM ,) e le abbreviazioni (adv.,v., géo, info, manif, périph, sympa,).

Dall'analisi dei risultati si evince che nella lingua italiana le abbreviazioni del tipo: NASA, TVB, FIFA, IVA, PIN sono note a quasi tutti gli studenti, il che conferma la nostra ipotesi di partenza, che i discenti conoscono solo queste. Forse perché una parte di queste abbreviazioni è nota agli studenti frequentanti il quarto anno di studi, per il fatto che si trovano presenti nei materiali didattici o anche perché esse

appartengono al gruppo degli internazionalismi, mentre l'abbreviazione TVB ha confermato l'ipotesi secondo cui i giovani hanno una buona padronanza del linguaggio dei messaggi che ne prevede l'uso. Molti studenti non hanno riconosciuto il significato delle seguenti abbreviazioni: SPIA, FUORI, TIM, UDI. Le abbreviazioni quali S.P.Q.R, On., ISTAT, sub, R.S.V.P erano conosciute solo da pochissimi studenti di cui una gran parte aveva soggiornato in Italia per un periodo più lungo. Ci stupisce il fatto che agli studenti risultassero invece sconosciute altre abbreviazioni quali CELI, ISO, CEE, DELI, MAE, SPIA, TAC benché presenti in testi didattici e spessissimo usate nella lingua quotidiana. Per l'italiano: S.P.Q.R., FUORI, FIFA, ISO, CEE, DELI, MAE, NASA, On., PIN, DITALS,TIM,TVB, IVA, SPIA, TAC, ISTAT, UDI, sub, R.S.V.P

Sulla base dell'analisi dei risultati ottenuti dallo studio sulle abbreviazioni francesi, siamo giunti alle seguenti conclusioni. Soltanto le abbreviazioni adv. e v. sono note a quasi tutti gli studenti, il che era comunque dato per scontato. Su 40 studenti che hanno partecipato al sondaggio, 30 conoscevano le abbreviazioni EU, TGV, BD, ordi, géo, info, sympa. Meno di 10 studenti hanno riconosciuto le abbreviazioni ENA, RMI, BCBG, IVG, DALF, JO, PPDA, OVNI, TVA, HLM. Nessuno di loro è stato invece in grado di individuare il significato delle abbreviazioni T.S.V.P. , IUFM, OM, TTC. Ne consegue che gli studenti del secondo anno hanno scarse conoscenze in tema di abbreviazioni, mentre quelli del terzo, sicuramente grazie al fatto che tra gli argomenti linguistici fosse stata trattata questa categoria, sono più ferrei in materia.

Per quanto riguarda invece le abbreviazioni macedoni, che caratterizzano soprattutto lo stile funzionale pubblicistico, le indagini hanno dimostrato che gli studenti di entrambi i gruppi ne conoscevano una gran parte. Siamo del parere che tale risultato sia dovuto al fatto che comunque sia si tratta sempre della loro lingua madre. La maggior parte degli studenti sottoposti all'indagine conoscevano le abbreviazioni: ЕУ, ДДВ, МВР, МНР, СДСМ, ВМРО. Pochi sapevano delle abbreviazioni МИА e СРЦ, mentre le abbreviazioni ГАРД e ОЖС non erano note a nessuno.

Le indagini hanno confermato la nostra ipotesi di partenza, che gli studenti non conoscono a sufficienza le abbreviazioni e che esiste un bisogno reale di dedicarvi uno studio più approfondito nelle ore di lingua. Per porre rimedio a questo problema siamo del parere si debbano predisporre delle attività volte al superamento di tali difficoltà

nell'apprendimento del francese e dell'italiano. A tal riguardo di seguito ne suggeriamo alcune.

Siamo del parere che spetti proprio all'insegnante, una volta resosi conto delle scarse conoscenze dei propri discenti circa le abbreviazioni, di trovare espedienti efficaci per portarli a superare gli ostacoli legati all'apprendimento di questa categoria. L'insegnante non si deve solo limitare a spiegare e ad offrire una definizione dell'abbreviazione, deve piuttosto proporre esercitazioni pratiche e utili perché gli studenti imparino a destreggiarsi autonomamente nel cercare di comprenderne il significato.

Una attività utile potrebbe essere la seguente: l'insegnante sceglie un testo che contiene varie sigle o parole accorciate. Il compito potrebbe consistere nel chiedere agli studenti di individuarle e di spiegarle servendosi del contesto.

Un altro esercizio utile potrebbe essere quello di fornire agli studenti un elenco di elementi lessicali da utilizzare per la creazione di sigle e di parole accorciate. Potremmo altresì richiamare la loro attenzione, facendoli riflettere sul modo in cui si procede alla creazione di questi elementi Si potrebbe, ad esempio, consegnare agli studenti una lista di sigle e di parole accorciate e farle raggruppare in base alla categoria, a seconda della modalità usata per la loro creazione (abbreviazioni ottenute con apocope, aferesi, ecc).

L'insegnante potrebbe stimolare sia la creatività sia l'interesse dei propri discenti, dando loro l'incarico di individuare le abbreviazioni lavorando su un corpus costituito da materiali autentici, di portarli ad individuare il loro significato partendo dal contesto e di creare mano mano dei glossari. Si potrebbe lavorare in gruppi, al fine di stimolare lo spirito competitivo degli studenti. Il miglior glossario potrebbe essere scelto come materiale di riferimento, mentre più in là ciascuno studente potrebbe contribuire all'arricchimento del repertorio. In questa attività, il ruolo dell'insegnante si ridurrebbe alla verifica dell'esattezza dei dati, a dei commenti fatti su determinate abbreviazioni che gli studenti non sono riuscite a decifrare. Questo tipo di attività richiede comunque che gli allievi prestino maggiore attenzione alla lettura di materiali autentici a loro disposizione oppure che essi seguano trasmissioni in lingua straniera che andranno ad arricchire la conoscenza della loro lingua studiata.

La rilevanza di una tale attività è molteplice :

1) il lavoro collettivo stimola l'interesse degli studenti;

2) i discenti sono "costretti" a partecipare in maniera più dinamica alle attività;
3) lo scambio di conoscenze;
4) il glossario consente agli studenti di operare un'organizzazione più sistematica delle conoscenze in questo campo.

Alla fine del nostro intervento, riteniamo sia opportuno sottolineare che lo scopo di tali attività pratiche non deve essere solo lo studio sistematico delle abbreviazioni, ma anche e soprattutto, quello di rendere in grado gli apprendenti di riconoscerle e decifrarle, nonché di familiarizzare con le modalità adottate per la loro formazione.

BIBLIOGRAFIA:

ARRIVÉ, M., GADET, F., GALMICHE, M., *La grammaire d'aujourd'hui*. Paris: Flammarion, 1986.

AZZARETTI, M., *Dictionnaire international d'abréviations scientifiques et téchniques*. Paris: La Maison du dictionnaire, 1978.

BERRUTTO,G., *Sociolinguistica dell 'italiano contemporaneo*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1987.

CALVET, L.J., *Les sigles*. Paris: *PUF*, coll. Que sais-je? , n. 1811.

DUBOIS, M., *Dictionnaire de sigles nationaux et internationaux.* Paris: La maison du dictionnaire, 1977.

GEORGE, K., "La siglaison et les dérivés de sigles en français contemporain", in *Le Français moderne,* 1977, GREVISSE, M., *Le bon usage.* Paris-Gembloux: Duclot, 1980.

IBRAHIM, A.H., "Productivité par abréviation, réduction ou effacement", in *Recherches et Application* (*FDM Lexique*). Août-sept., 1989.

MITTERAND, H., *Les mots français*. Paris: *PUF*, coll. Que sais-je?, 1963.

RENZI, L., *Grande Grammatica Italiana di consultazione,* Il Mulino, Bologna.,1988-91

ROBERT, P., *Le Petit Robert 1. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française.* Paris: Le Robert, 1982.

SOBRERO A. (cur.), *Introduzione all'italiano contemporaneo,* I, Le strutture; II, La variazione e gli usi, Bari, Laterza, 1993

Radica NIKODINOVSKA

IL VERBO “FARE” NELLE ESPRESSIONI FRASEOLOGICHE DEL “GRANDE DIZIONARIO DELL’USO”

Nel nostro contributo ci occupiamo delle espressioni fraseologiche contenenti il verbo “fare” dato che quest’ultimo rappresenta una vera sfida per ogni studioso vista la sua cospicua presenza nella lingua italiana e la sua capacità di trovarsi in alcune migliaia di sintagmi assumendo, in ognuno di loro, un significato diverso. La sua forte presenza nella lingua, soprattutto parlata, è dovuta alle sue molteplici funzioni tra cui quella fattitiva, causativa e sostitutiva.

Il campo di ricerca si restringe al corpus, secondo noi assai rappresentativo, del Grande Dizionario dell’Uso di Tulio De Mauro in forma elettronica (d’ora in avanti GDU), consapevoli, però, che ogni corpus presenta delle manchevolezze metodologiche e non è in grado di confermare la presenza di tutti i significati realmente presenti nella lingua essendo, quest’ultima, un fenomeno mutevole.

La ricerca verterà su:

- la definizione del verbo *fare*
- la definizione del termine *espressione fraseologica*
- la classificazione formale in base alla struttura delle espressioni fraseologiche contenenti il verbo *fare* e l’individuazione del modello più produttivo;
- la classificazione semantica (qualche accenno) delle espressioni fraseologiche contenenti il verbo *fare;*
- le accezioni o funzioni del verbo *fare* all’interno delle espressioni fraseologiche che predominano nei modelli.

Il GDU riporta la seguente definizione del verbo fare:

fare /'fare/ (fa*f*re) v.tr. e intr., s.m. '
I 1a. compiere, eseguire; **I 1b**. porre in atto, in essere; **I 1c**. colloq., compiere, commettere:
I 1d. spec. ass., comportarsi, agire; **I 2a**. realizzare materialmente, costruire; riordinare, rassettare; comporre, realizzare un'opera dell'ingegno; colloq., rappresentare, mettere in scena; concepire e delineare; visitare nel corso di un viaggio; **I 2b**. realizzare una prestazione; colloq., durare senza rovinarsi; **I 2c**. di orologio, segnare, indicare; **I 3**. Creare; generare; **I 4**. emettere dal corpo; **I 5a**. dare come risultato di un'operazione aritmetica; **I 5b**. colloq., contare, comprendere; **I 5c**. colloq., costare; **I 6a**. con valore copulativo, esercitare un mestiere; | recitare; assumere un atteggiamento, un tipo di condotta; **I 6b**. frequentare una scuola, un corso di studi, una classe; **I 6c**. praticare un'attività sportiva, un hobby e sim.; **I 7**. Imitare; **I 8**. con complemento predicativo dell'oggetto, rendere; portare a una condizione diversa; **I 9**. eleggere, nominare; **I 10**. colloq., in espressioni comparative, ritenere, considerare; **I 11**. accumulare, raccogliere; **I 12a**. causare, determinare; suscitare, destare; **I 12b**. colloq., procurare una lesione, un danno fisico; **I 12c**. con funzione ottativa; **I 13**. seguito da un verbo all'inf., ha funzione causativa (per lo più nella forma tronca *far;* **I 14**. colloq., per introdurre un discorso diretto, dire; **I 15**. trascorrere, passare; **I 16**. percorrere, scegliere come percorso o come itinerario; **I 17**. colloq., farsi praticare; **I 18**. colloq., regalare; **II**. v.intr. (*avere*)
II 1. essere adatto, conveniente; **II 2**. seguito dalla prep. *a*, compiere, svolgere l'attività o l'azione specificata dal complemento; **II 3**. seguito dalla prep. *da*, avere la funzione, fungere; **II 4a**. colloq., di una parola, avere una certa forma flessa; **II 4b**. *fare di nome*, *di cognome*, chiamarsi; **II 5**. richiamare, ricordare uno stile, un modo di essere e sim; **II 6a**. impers., con riferimento al clima o alle condizioni atmosferiche; **II 6b**. impers., colloq., di tempo, essere trascorso: **II 7**. in loc.pragm. non importa; è indifferente; **II 8**. **BU** di pianta, attecchire; **II 9**. **FO** in frasi interrogative, riuscire; **II 10**. **FO** in frasi interrogative, seguito da *a* o *per* con l'infinito, procedere, operare | in loc.pragm.: *ma come si fa!*, per indicare incredulità o rimprovero nei confronti di chi ha commesso un errore; **III**. s.m. **CO ; II 1**. solo sing., l'agire, l'operare in concreto; **III 2**. solo sing., atteggiamento, modo di comportarsi: *avere un fare accattivante*, *scostante*, *aggirarsi con fare sospetto.*

Nella definizione del verbo *fare* nel GDU si può notare che le accezioni *compiere* e *eseguire* occupano il primo posto e che la maggior parte delle altre, riportate nel dizionario, si rifà a quella dell’accezione del verbo *compiere*.

Si può, inoltre, constatare, che le polirematiche nel GDU non sono raggruppate secondo le accezioni che il verbo *fare* ricopre all’interno delle espressioni.

Prima di entrare nel vivo della problematica occorre definire il termine *espressione fraseologica*. Questo tentativo si rivela un’impresa non molto facile dato che nei dizionari, nelle grammatiche e nei manuali di linguistica troviamo definizioni non sempre corrispondenti.

I termini che più spesso si incontrano nella letteratura linguistica e lessicografica sono: *locuzione, espressione, espressione fraseologica, espressione/frase idiomatica, modo di dire, giro di parole, frase fatta, parola/unità polirematica.* [1]

Dato che l’analisi si basa sul corpus preso dal **GDU**[2] riportiamo di seguito le definizioni che il predetto dizionario elettronico ci propone.

Nel GDU incontriamo i seguenti termini e le rispettive definizioni:

frase idiomatica = locuzione sintatticamente e lessicalmente cristallizzata, tipica di una lingua o di un dialetto, il cui significato non è ricavabile dai significati propri dei singoli costituenti (per es.: *perdere le staffe*);

frase fatta = espressione convenzionale, spec. logorata dall'uso: *parlare per frasi fatte e luoghi comuni*;

polirematica = gruppo di parole che ha un significato unitario, non desumibile da quello delle parole che lo compongono, sia nell'uso corrente sia in linguaggi tecnico –specialistici, come in italiano *vedere rosso* "adirarsi" o *scala mobile* "crescita dei salari al crescere dell'inflazione", ecc.;

idiom = locuzione cristallizzata nell'uso di una lingua, caratteristica per la sua costruzione grammaticale o per l'avere nel suo

[1] La definizione che più spesso si incontra è che le “*espressioni fraseologiche sono le espressioni convenzionali di una lingua caratterizzate dall’abbinare un significato fisso (poco o affatto modificabile) a un significato non composizionale, non ricavabile dai significati dei componenti dell’espressione*”.

[2] Grande dizionario dell’uso, 1999 (dir. Tullio de Mauro, dizionario elettronico)

complesso un significato non desumibile dalla semplice somma dei significati delle sue parti;

locuzione 1 + ling. … polirematica | estens., frase, espressione | modo di dire, frase idiomatica **2**) la facoltà di parlare | l'esercizio di tale facoltà;

fraseologico /frazeo'l;dFiko/ (fraƒseƒoƒloƒgiƒco) agg., s.m. $+ **1** agg. $+ gramm., ling. relativo alla fraseologia: *espressioni fraseologiche* **2** s.m. + ling. … verbo fraseologico;

frasema /fra'z-ma/ (fraƒseƒma) s.m. + ling, … polirematica.

Analizzando le suddette definizioni si è potuto constatare che non sempre c'è una netta distinzione fra di esse e che i criteri su cui si basano si riscontrano in quasi tutte le altre.

La definizione del termine *Espressione fraseologica* sulla quale ci basiamo per fare la nostra analisi è la seguente:

***L'Espressione fraseologica* rappresenta un'unità memorizzata al cui interno un lessema realizza il proprio significato in combinazione con un altro (i) lessema (i) formando in tal modo un unico significato sintetico con una determinata funzione sintattica nell'ambito di un atto comunicativo.**

La succitata definizione parte da quattro criteri, necessari per la definizione del concetto stesso:

1. **la memorizzazione** – secondo questo criterio l'espressione fraseologica si distingue dalle combinazioni libere che rappresentano unità sintattiche.

2. **la struttura formale** – l'espressione fraseologica è composta da almeno due parole e con questo criterio vengono escluse tutte le unità formate da una parola composta.

3. **la struttura semantica** – secondo questo criterio vengono escluse dalla categoria di "espressioni fraseologiche" quelle combinazioni di parole nelle quali una delle parole è complementare all'altra parola e le quali non formano un unico significato sintettico.

4. **funzione sintattica** – secondo questo criterio vengono escluse dalla categoria "espressioni fraseologiche" le unità polirematiche che non hanno una funzione sintattica all'interno di una proposizione, cioè che appartengono al campo paremiologico della lingua.

Il corpus analizzato consiste di **341** espressioni fraseologiche contenenti il verbo *fare,* scelte in base ai suddetti criteri. Delle **508** unità polirematiche riportate nel GDU, subito dopo la definizione del verbo *fare*, ne abbiamo scartato ben **167** poiché non corrispondono ai criteri che sono alla base della definizione che proponiamo.

Qui, di seguito, riportiamo la classificazione delle espressioni fraseologiche contenenti il verbo *fare* in base agli elementi costitutivi, allo scopo di individuarne il modello più produttivo. Cercheremo, inoltre, di individuare solo una parte dei domini semantici di cui fanno parte le espressioni fraseologiche all’interno di ogni gruppo (modello)[3]. Una più dettagliata classificazione semantica delle espressioni fraseologiche sarà oggetto di un altro lavoro.

In seguito ad ogni modello riportiamo il numero complessivo delle espressioni fraseologiche, le caratteristiche principali di queste ultime, i più rappresentativi domini semantici ai quali appartengono nonché le predominanti accezioni o funzioni del verbo *fare* all’interno delle espressioni fraseologiche.

Il primo modello che proponiamo e il modello composto dal verbo *fare* e da un sostantivo, con o senza una preposizione o un determinatore.

I. Fare + Sostantivo

~ fare a brandelli	criticare ferocemente
~ fare a brani	criticare ferocemente
~ fare a cazzotti	non intonarsi
~ fare acqua	essere in crisi, in cattive condizioni; essere insostenibile, non reggere
~ fare a fette	annientare completamente; distruggere, sconfiggere
~ fare aggio	avere maggior potere o prestigio su qcn. altro
~ fare ala	spostarsi lateralmente per lasciare spazio a qcn., spec. come segno di rispetto
~ fare al bisogno	essere adatto alle necessità, alla situazione
~ fare al caso	essere adatto alle necessità, alla situazione
~ fare alle capate	avere un contrasto, litigare
~ fare animo	fare coraggio
~ fare anticamera	attendere lungamente di conseguire una posizione
~ fare a pezzi	danneggiare in modo grave; sconfiggere completamente

[3] Una completa classificazione semantica delle espressioni fraseologiche contenenti il verbo *fare* sarà oggetto di un altro lavoro.

~ fare appello	rivolgersi, invocare, spec. per ottenere aiuto| chiamare a raccolta, spec. per sostenere uno sforzo
~ fare aria	muovere l'aria davanti al viso di qcn. per rinfrescarlo o facilitargli il respiro
~ fare a scaricabarile	addossarsi vicendevolmente colpe, responsabilità o incombenze
~ fare assegnamento	contare su qcn. o qcs
~ fare astrazione	non considerare
~ fare atto	accennare a fare qcs
~ fare babau	spaventare qcn. comparendo all'improvviso | nascondersi e fare capolino per gioco
~ fare baco	spaventare qcn apparendogli d'improvviso
~ fare berna	marinare la scuola
~ fare bingo	vincere il gioco
~ fare boccuccia	mostrarsi schifiltoso
~ fare bottino	saccheggiare; ottenere il massimo possibile
~ fare breccia	riuscire a convincere almeno in parte
~ fare camorra	accordarsi per attuare propositi disonesti a danno d'altri
~ fare campana	accostare la mano a conca all'orecchio per sentire meglio
~ fare capo	dipendere, essere soggetti;considerare qcn. come referente per informazioni e sim.; terminare, sboccare
~ fare capolino	farsi veder fugacemente; cominciare a manifestarsi
~ fare calca	affollarsi
~ fare cappotto	battere l'avversario; superare con notevole distacco
~ fare caso	prestare attenzione, badare
~ fare cassetta	di film, ottenere grande successo e procurare notevoli incassi
~ fare cecca	fallire
~ fare celia	scherzare
~ fare centina	essere arcuato
~ fare centro	trovare la giusta soluzione, cogliere nel segno
~ fare chiarezza	fare luce
~ fare cianchetta	fare lo sgambetto
~ fare ciccia	arricchirsi
~ fare cilecca	fallire
~ fare civetta	abbassare il capo per schivare un colpo, un oggetto cagliato
~ fare colonna	servire da sostegno
~ fare colpo	suscitare notevole impressione, destare vivo interesse o attenzione
~ fare combutta	tramare con qcn. per scopi poco chiari o illeciti
~ fare colta	colpire nel segno
~ fare conto	prefiggersi, proporsi
~ fare cravatte	prestare a usura, esercitare lo strozzinaggio
~ fare dell'archeologia	ricordare tempi ormai lontani
~ fare fiasco	non avere successo| fallire
~ fare figura	avere un aspetto tale da destare ammirazione, figurare
~ fare filone	marinare la scuola

~ fare finta	immaginare, supporre
~ fare fagotto	andarsene
~ fare fallo	venir meno, mancare
~ fare fascina	andarsene
~ fare faville	dare una brillante dimostrazione delle proprie doti o capacità
~ fare fede	essere prova di qcs; costituire il riferimento fondamentale
~ fare eco	riprendere pedestremente e diffondere opinioni altrui
~ fare economia	risparmiare ; usare con parsimonia qcs. per risparmiare
~ fare epoca	avere una risonanza
~ fare faccia	fare fronte; contrastare
~ fare i fatti	agire concretamente ed efficacemente
~ fare i gattini	vomitare
~ fare flanella	scambiarsi effusioni amorose senza spingersi molto oltre; oziare facendo lavorare gli altri al proprio posto
~ fare follie	agire, comportarsi in modo irrazionale ; darsi a sfrenati divertimenti
~ fare fondamento	basarsi
~ fare forca	marinare la scuola
~ fare fronte	affrontare, sostenere, sopperire
~ fare fughino	marinare la scuola
~ fare furore	avere grande successo, essere molto popolare
~ fare ginocchino	toccare furtivamente con il proprio ginocchio il ginocchio di qualcun altro, spec. come approccio amoroso
~ fare gli occhiacci	esprimere riprovazione con uno sguardo minaccioso
~ far gola	stuzzicare la golosità ; suscitare desiderio o avidità
~ fare i botti	compiere un'azione, un'impresa che ha grandi effetti
~ fare i conti	affrontare una situazione, spec. difficile o negativa; affrontarsi
~	truccare una competizione sportiva
~ fare il broncio	manifestare malumore, stizza, offesa
~ fare il callo	abituarsi a qcs., spec. di negativo
~ fare il chilo	fare un pisolino dopo pranzo
~ fare il contrabbasso	russare rumorosamente
~ fare il contrappunto	imitare, scimmiottare
~ fare il culo	rimproverare aspramente; far faticare, far lavorare duramente;
~ fare il filo	corteggiare
~ fare il gambetto	intralciare qcn; nuocere a qcn
~ fare il gioco	favorire, facilitare
~ fare il grugno	dire qualcosa di spiacevole apertamente, in faccia
~ fare il gusto	fare la bocca
~ fare il mazzo	fare il culo
~ fare il mestiere	esercitare la prostituzione
~ fare il morto	galleggiare sul dorso restando fermo con le braccia allargate

~ fare il muso	fare il broncio
~ fare il nido	stabilirsi permanentemente in un luogo
~ fare il nome	segnalare il nominativo di qcn.
~ fare il paio	essere simile a qcn. o qcs. giudicato negativamente
~ fare il pieno	averne abbastanza di qcs.
~ fare il cavallino	dondolare un bambino sulle ginocchia
~ fare il chilo	fare un pisolino dopo pranzo
~ fare il punto	rilevare la posizione geografica di un'imbarcazione in un dato momento; definire, stabilire con esattezza i termini di una questione
~ fare il solletico	non provocare alcun danno o fastidio, lasciare del tutto indifferente
~ fare il verso	imitare, scimmiottare qcn., spec. per schernirlo: *f. il verso a qcn.* | riprendere, riecheggiare in modo grossolano e maldestro
~ fare il vuoto	allontanare gli altri con il proprio comportamento ; restare solo superando gli altri grazie alle proprie capacità
~ fare lo struzzo	ignorare problemi e difficoltà spec. per sottrarsi a doveri, obblighi, responsabilità e sim.
~ fare luce	cercare di capire e di mostrare la verità
~ fare luogo	fare spazio, fare largo
~ fare la bocca	abituarsi a un sapore, a un cibo
~ fare la calza	dedicarsi esclusivamente alle attività domestiche tradizionalmente considerate tipicamente femminili
~ fare la coda	attendere il proprio turno
~ fare la commedia	fingere
~ fare la cornice	aggiungere inutili particolari
~ fare la corte	corteggiare
~ fare la cresta	dichiarare, acquistando per conto di altri, di aver speso più del prezzo reale, per intascare la differenza
~ fare la festa	uccidere; far sparire, rubare; mangiare con avidità senza avanzare nulla; possedere sessualmente una donna
~ fare la mafia	ostentare un'eleganza vistosa e volgare
~ fare la mano	abituarsi a usare qcs., a compiere una data operazione
~ fare la mano morta	palpare lascivamente e di nascosto qcn., spec. una donna
~ fare la masa	sottoporre a piccole vessazioni corporali compagni di scuola, commilitoni e sim.
~ fare la morale	impartire a qcn. ammonizioni o biasimi, criticarne il comportamento con tono di superiorità
~ fare l'elastico	nel ciclismo, perdere e riprendere ripetutamente il contatto con il gruppo
~ fare la muffa	non voglio restare in casa a f. la muffa
~ fare l'andatura	imporre ad altri il proprio ritmo di lavoro
~ fare la notte	lavorare nel turno di notte; assistere di notte un malato, spec. in ospedale

~ fare la parte a qcn	rimproverare aspramente
~ fare la passerella loc	mettersi in mostra, esibirsi
~ fare la pelle	uccidere spec. a freddo
~ fare la piazza	prendere contatto con tutti i clienti di una località
~ fare la posta	tenere d'occhio qcs. o qcn. aspettando l'occasione propizia per ottenere i propri scopi
~ fare la ronda	fare la posta
~ fare la ruota	pavoneggiarsi
~ fare la seppia	durante un'azione tattica, emettere molto fumo dai fumaioli allo scopo di occultare il naviglio che si appresta a silurare il nemico
~ fare la spola	andare e venire continuamente tra un luogo e un altro
~ fare la tara	ridimensionare le affermazioni di qcn. eliminando ciò che sembra inventato o inverosimile
~ fare la vita	esercitare la prostituzione
~ fare le barricate	prepararsi a un contrasto serrato, a una dura opposizione
~ fare le corna	tradire il proprio partner
~ fare le feste	del cane, dimostrare contentezza o affetto verso qcn.; dimostrare contentezza e allegria alla vista di qcn.
~ fare leva	agire su qcn. sfruttandone i sentimenti o gli aspetti del carattere più vulnerabili
~ fare le pulci	essere eccessivamente pignolo nel giudicare l'operato altrui
~ fare le scarpe	ingannare slealmente qcn. di cui ci si finge amici, spec. in ambito lavorativo
~ fare le veci	sostituire qcn. in un incarico, un ruolo ecc.
~ fare l'indiano	fare il finto tonto, fingere di non capire
~ fare l'inglese	fare l'indiano
~ fare l'occhio	abituarsi alla vista di qcs.; imparare a giudicare qcs. con perspicacia
~ fare l'occhiolino	strizzare un occhio in segno d'intesa; fare allusioni, lanciare segnali d'intesa
~ fare l'orecchio	abituarsi a un suono
~ fare l'osso	fare il callo
~ fare manichetto	mandare a quel paese
~ fare manichino	fare manichetto
~ fare marchette	esercitare la prostituzione
~ fare mattina	restare svegli fino all'alba
~ fare melata	fare man bassa
~ fare monte	raccogliere in un mucchio, ammassare
~ fare mostra	fare figura, presentare bene; fare finta
~ fare muro	opporre un netto rifiuto o una strenua resistenza
~ fare naufragio	fallire
~ fare numero	contribuire ad aumentare il numero, la quantità di qcs.
~ fare ombra	non far notare, oscurare, mettere in ombra

~ fare pala	palesare, mostrare
~ fare piedino	toccare furtivamente con il proprio piede il piede di qcn. come approccio amoroso
~ fare pietà	essere pessimo
~ fare pippo	fare la spia
~ fare premio	con riferimento a monete, avere il cambio a termine maggiore del cambio a pronti
~ fare presa	avere effetto, impressionare
~ fare pulizia	allontanare, eliminare persone ritenute inutili o dannose
~ fare quadrato	unirsi, restare compatti per proteggere qcs. o difendere se stessi da attacchi esterni
~ fare quattrini	arricchirsi
~ fare rapporto	segnalare qcn. presso un superiore per inadempienze, denunciare una mancanza o il comportamento scorretto di qcn., a un superiore, un'autorità e sim.
~ fare razza	avere forti affinità con qcn., andare d'accordo
~ fare rotta	andare, dirigersi
~ fare salotto	conversare a lungo e futilmente, sottraendo tempo allo studio, al lavoro ecc.
~ fare sangue	eccitare sessualmente
~ fare scalo	sostare in un porto o in un aeroporto
~ fare scarpetta	raccogliere con un pezzo di pane il sugo che rimane in fondo al piatto
~ fare scena	fingere; cercare di attirare l'attenzione, di fare colpo con atteggiamenti esibizionisti ed esagerati; dare una falsa impressione, spec. di ricchezza, di bellezza e sim.
~ fare scene	lasciarsi andare a manifestazioni emotive senza controllo né ritegno
~ fare scintille	reagire animatamente per esprimere rabbia, entusiasmo o passione
~ fare scudo	costituire una protezione, una difesa
~ fare scuola	costituire il modello, la base da cui si sviluppa una corrente ideologica o artistica, una teoria e sim
~ fare sega	marinare la scuola
~ fare sembianza	manifestare, lasciar trasparire
~ fare sfoggio	ostentare, mettere in mostra con grande compiacimento
~ fare spallucce	mostrare disinteresse, noncuranza
~ fare specie	stupire, spec. negativamente
~ fare storie	sollevare obiezioni e difficoltà, fare resistenza, tergiversare
~ fare strada	avere successo, migliorare la propria condizione
~ fare tappezzeria	essere presente a una festa senza essere invitato a ballare o comunque senza partecipare attivamente ; assistere a una riunione, un dibattito e sim. senza intervenire
~ fare tela	scappare, svignarsela
~ fare tesoro	tenere in grande conto un'indicazione, un consiglio, sfruttandolo pienamente al momento giusto

~ fare testo	essere il modello esemplare, avere indiscussa autorità in un dato campo
~ fare tombola	raggiungere un obiettivo che ci si era prefissati
~ fare una malattia	soffrire molto per qcs.
~ fare un baffo	non impressionare affatto, non essere considerato importante o difficile, infischiarsene
~ fare un pensierino	prendere in considerazione, vagliare come possibilità
~ fare vigilia	digiunare
~ fare zerbo	combattersi
~ fare zuppetta	intingere pezzi di pane o biscotti e sim. nel latte, nel tè, ecc.
~ farlo a fette	annoiare mortalmente; infastidire, seccare
~ far pancia	ingrassare; gonfiare, deformarsi in modo da creare protuberanze
~ non fare mistero	non nascondere, manifestare senza remore
~ non fare una grinza	essere logicamente perfetto e lineare
~ non fare una piega	assumere e ostentare un atteggiamento impassibile e imperturbabile
~ non fare parola	tacere

Il modello **Fare + Sostantivo** è rappresentato da ben **203** espressioni fraseologiche che è quasi un terzo del numero complessivo di quelle contenenti il verbo fare, rivelandosi con ciò la combinazione più produttiva.

Dal punto di vista semantico le espressioni fraseologiche del precedente modello appartengono a vari domini semantici di cui citeremo solo alcuni: **Comportamenti negativi dell’uomo** (*fare la festa; fare pippo, fare a brandelli ; fare a brani ; fare a cazzotti ; fare a fette; fare alle capate; fare a pezzi ; fare a scaricabarile ; fare aggio; fare ala ; fare anticamera; fare la parte a qcn, fare cravatte, fare combutta, fare cilecca);* **Amore** *(fare il filo*); **Successo** (*fare strada, fare furore, fare faville, fare cassetta)*; **Fallimento** (*fare acqua***,** *fare fallo, fare fiasco);* **Inganno (***fare le scarpe a***) ; Disinteresse** (*fare spallucce*); **Emozione** (*fare colpo*)**; Accordo (***fare razza*) **Rabbia** (*fare scintille*)**; Ricchezza** (*fare quattrini, fare ciccia)*; **Unione** *(fare quadrato)*; **Malattia** *(fare i gattini)*; **Offesa** (*fare il broncio)*; **Imbroglio** (*fare il biscotto*); **Rispetto** *(fare ala)* **; Danno** (*fare cianchetta*); **Contrasto** (*fare alle capate*); **Vittoria** (*fare cappotto*) ecc.

Per quanto riguarda le accezioni del verbo ***fare*** esso, nel maggior numero di casi, consente la realizzazione del soggetto nell’oggetto (*non fare mistero, non fare una grinza*), si manifesta, inoltre, col significato di

agire (fare leva), **accumulare** o **raccogliere** *(fare monte , fare quattrini*) ecc.

II . Fare + Sostantivo + Sostantivo

~ fare baco baco	spaventare qcn. apparendogli d'improvviso
~ fare da Marta e Maddalena	dover pensare e provvedere a molte cose contemporaneamente
~ fare di una mosca un elefante	ingigantire un problema, una difficoltà
~ fare di un bruscolo una trave	ingigantire un problema, una difficoltà
~ fare fuochi d'artificio	dare una brillante dimostrazione delle proprie doti o capacità
~ fare fuoco e fiamme	agitarsi e strepitare spec. manifestando rabbia o vivo dissenso
~ fare fuoco e fulmini	fuoco e fiamme
~ fare gli occhi alle pulci	lavorare con ingegnosa abilità e minuziosa precisione
~ fare gli onori di casa	accogliere con le dovute formalità un ospite
~ fare i conti in tasca	cercare di dedurre con curiosità maleducata quale sia la disponibilità di denaro di qcn.
~ fare il peccato e la penitenza	ricevere la punizione nel momento in cui si commette la colpa
~ fare il pesce in barile	mostrarsi indifferente allo scopo di non compromettersi con una decisione chiara
~ fare il bello in piazza	darsi arie, pavoneggiarsi
~ fare il boia e l'impiccato	ricoprire contemporaneamente due ruoli opposti
~ fare il bucato in famiglia	risolvere le beghe private con discrezione
~ fare la fine del topo	restare intrappolato e morire, spec. Soffocato
~ fare naufragio in porto	fallire in qcs. quando si è già nella fase conclusiva
~ fare orecchie da mercante	fingere di non sentire, di non aver capito
~ fare passi da gigante	compiere notevoli progressi
~ fare pelo e contropelo	criticare aspramente; rimbrottare, strapazzare

~ fare una figura da cioccolataio	comportarsi in modo da attirarsi disapprovazione e critiche
~ fare una figura da peracottaro	dimostrarsi incapace; fare una figura meschina
~ fare un buco nell'acqua	non ottenere il risultato sperato, fallire

Il modello costutuito dal **Fare + Sostantivo** + **Sostantivo** è presente in soli **23** casi di espressioni fraseologiche. In tutti i casi succitati si tratta di espressioni di tipo verbale.

Dal punto di vista tematico quest’ultime possono essere raggruppate sotto vari domini semantici, ne riportiamo soltanto qualche esempio: **Progresso** (*fare passi da gigante*)***;*** **Rabbia** (*fare fuoco e fiamme*)**;** **Successo** (*fare fuochi d'artificio*) **Fallimento** (*fare un buco nell'acqua, fare naufragio in porto*); **Impossibilità di agire (***fare la fine del topo***)**; **Denaro** (*fare i conti in tasca***)**; **Tratti caratteriali**; **Operosità** (*fare gli occhi alle pulci*); **Esagerazione** (*fare di un bruscolo una trave, fare di una mosca un elefante***)** ecc.; **Indifferenza** *(fare il pesce in barile);* **Fallimento** (*fare naufragio in porto)*; **Incapacità** *(fare una figura da peracottaro)* ecc.

La maggior parte delle succitate espressioni fraseologiche si caratterizza per la loro grande espressività.

Le accezioni predominanti del verbo *fare* sono : **compiere** (*fare il peccato e la penitenza, fare passi da gigante*), **portare a una condizione diversa** *(fare la fine del topo) ecc.* In molti casi abbiamo la realizzazione del soggetto nell’oggetto (*fare il boia e l'impiccato*) ecc.

III. Fare + Verbo + Sostantivo

~ far ballare il trescone	bastonare qcn. costringendolo a correre
~ far ballare sulla corda	costringere alla propria volontà, far fare a qualcuno quello che si vuole
~ far cadere dall'alto	concedere qcs. con sufficienza e ostentata superiorità
~ far cascare dall'alto	far cadere dall'alto
~ far drizzare i capelli	suscitare orrore
~ fare accapponare la pelle	suscitare orrore
~ far girare i coglioni	fare arrabbiare
~ far girare le palle	fare arrabbiare
~ far girare le scatole	fare arrabbiare

~ far girare la testa	far innamorare
~ far piangere i sassi	suscitare grande compassione anche in chi solitamente non prova tale sentimento
~ far ridere i polli	essere assolutamente ridicolo, inadeguato
~ far ridere le panche	dire grandi sciocchezze
~ far risuscitare i morti	di cibo, bevanda e sim., essere molto buono /
~ far rizzare i capelli	spaventare moltissimo
~ far saltare il banco	in alcuni giochi d'azzardo, vincere l'intera somma messa in palio dal banco
~ far saltare le cervella	uccidere qcn. sparandogli
~ far venire la barba	essere molto noioso

Il modello costituito dalla combinazione **Fare + Verbo + Sostantivo** comprende **18** espressioni fraseologiche. Caratteristica di questo gruppo è la presenza, in ben **11** espressioni fraseologiche, di lessemi che si riferiscono a parti del corpo umano (barba, cervella, capelli, testa, pelle, capelli, poi coglioni, palle e scatole con uso metaforico riferendosi ad una parte anatomica del corpo umano, cioé *testicolo*).

Dal punto di vista tematico appartengono ai seguenti domini semantici : **Rabbia** (*far girare i coglioni ; far girare le palle; far girare le scatole, far ballare il trescone)*; **Paura** (*far drizzare i capelli, fare accapponare la pelle*); **Prepotenza** (*far ballare sulla corda*) ; **Vincita** (*far saltare il banco*)**; Tratti caratteriali (***far ridere le panche, far ridere i polli*); **Compassione** (*far piangere i sassi*) ecc.

Quanto alle accezioni del verbo *fare* quale elemento costituente dell'espressione fraseologica nel precedente modello si è potuto constatare che esso si manifesta attraverso la sua **funzione causativa**.

IV. Fare + Sostantivo + Aggettivo

~ fare carte false	fare di tutto, ricorrere a qualsiasi mezzo per ottenere qcs.
~ fare causa comune	unirsi per perseguire uno scopo
~ fare cifra tonda	arrotondare una cifra, una somma di denaro
~ fare coppia fissa	di due persone, farsi vedere spesso insieme
~ fare fronte comune	allearsi, coalizzarsi per perseguire uno scopo comune
~ fare gli occhi dolci	guardare qcn. con espressione amorosa per sedurlo

~ fare i capelli bianchi	invecchiare
~ fare i salti mortali	impegnarsi in qcs. con grande fatica e sacrificio, fare l'impossibile per raggiungere uno scopo
~ fare la faccia feroce	ostentare sdegno, inflessibile severità e sim.
~ fare la voce grossa	assumere un atteggiamento di forte rimprovero o di sdegno
~ fare le ore piccole	stare svegli fino a tarda notte
~ fare mano bassa	fare incetta, accaparrare; arraffare, rubare
~ fare mente locale	concentrarsi per cercare di ricordare o di riordinare le idee riguardo un argomento ben preciso
~ fare piazza pulita	eliminare completamente, far sparire del tutto
~ fare pulizia etnica	l'allontanamento forzato o l'eliminazione violenta delle minoranze di altre etnie presenti nel proprio territorio da parte di un gruppo etnico che pretende di difendere in tal modo la propria identità e purezza
~ fare scena muta	restare in silenzio, non parlare, non rispondere alle domande formulate
~ fare tabula rasa	far sparire tutto, eliminare completamente non lasciando traccia di ciò che c'era

Il modello **Verbo + Sostantivo + Aggettivo** è rappresentato da **17** espressioni fraseologiche. In **7** di esse incontriamo dei lessemi indicanti parti del corpo umano. Le succitate espressioni appartengono ai seguenti domini semantici : **Alleanza** (*fare causa comune, fare fronte comune*); **Comportamenti negativi dell'uomo** (*fare carte false, fare mano bassa, fare la voce grossa, fare la faccia feroce, fare piazza pulita, fare pulizia etnica);* **Età** (*fare i capelli bianchi*); **Fatica** (*fare i salti mortali);* **Amore** *(fare coppia fissa, fare gli occhi dolci)*

In questo modello predominano, dal punto di vista semantico, i comportamenti negativi dell'uomo.

Per quanto riguarda le accezioni del verbo ***fare***, nel maggior numero di casi, esso consente la realizzazione del soggetto nell'oggetto (*fare scena muta, fare la voce grossa, fare la faccia feroce*).

V. Fare + Aggettivo + Sostantivo

~ fare bella figura	avere successo, farsi apprezzare
~ fare brutta figura	suscitare ilarità, biasimo o disprezzo negli altri
~ fare buona cera	espressione o aspetto del volto indicativo delle condizioni fisiche, dello stato di salute di qcn
~ fare buon viso	accogliere qcn. Cordialmente
~ fare cattiva cera	riservare una cattiva accoglienza
~ fare il primo passo	compiere un primo gesto necessario a stabilire i termini di un rapporto, di una relazione e sim.
~ fare il proprio corso	svolgersi secondo l'ordine debito, naturale o consueto
~ fare il proprio tempo	essere passato di moda | perdere di valore, di autorevolezza o di credibilità rispetto al passato
~ fare la prima mossa	fare il primo passo
~ fare la bella statuina	stare immobile, non agire, non parlare, per lo più estraniandosi dal contesto in cui ci si trova
~ fare san Martino	Traslocare

Il modello **Fare + Aggettivo + Sostantivo** è composto da 11 espressioni fraseologiche. Per quanto riguarda gli elementi costituenti delle predette espressioni fraseologiche, essi sono le coppie di opposti: bello/brutto; buono/cattivo.

Le espressioni fraseologiche del predetto modello appartengono ai seguenti domini semantici: **Successo** (*fare bella figura*); **Insuccesso (***fare brutta figura);* **Benevolenza** (*fare buon viso* **); Malevolenza** *(fare cattiva cera)*; **Comportamenti positivi** (*fare il primo passo*); **Comportamenti negativi** *(fare la bella statuina)* ecc.

VI. Verbo + Aggettivo

~ far chiaro	informare, spiegare, chiarire
~ far di manco	fare a meno
~ fare accorto	rendere accorto, mettere in guardia
~ fare caldo	esserci una situazione di pericolo, di tensione
~ fare comodo	essere utile, giovare
~ fare fesso	imbrogliare, gabbare
~ farla franca	sfuggire alle proprie responsabilità; compiere un'azione illecita
~ fare largo	conquistare una posizione superando ostacoli
~ fare nero	sconfiggere, battere nettamente un avversario
~ fare presente	far notare, precisare
~ fare secco	uccidere qcn

Il modello **Verbo + Aggettivo** si è rivelato poco produttivo ed è rappresentato da 11 espressioni fraseologiche.

Dal punto di vista tematico, esse possono essere classificate nelle seguenti categorie semantiche : **Pericolo** *(fare caldo*); **Conquista** (*fare largo*); **Sconfitta** (*fare nero*), **Avvertimento** (*fare presente, fare accorto*); **Chiarimento** (*far chiaro*); **Morte** (*fare secco*) ecc.

Il verbo *fare* con complemento predicativo dell'oggetto ha il significato di ***rendere (****far chiaro),* ***portare a una condizione diversa*** *(fare secco*) ecc.

VII. Modelli misti

~ fare compagnia ai pesci	morire annegato
~ far cascare il pan di mano	scoraggiare, far perdere totalmente la fiducia
~ far scappare la pazienza a un santo	tenere comportamenti tali da mettere a dura prova la pazienza
~ far venire il latte alle ginocchia	annoiare e infastidire profondamente
~ far venire l'acquolina in bocca	provocare un forte desiderio di mangiare
~ darsi da fare	adoperarsi per ottenere qcs.
~ far cacare	essere molto brutto, di pessima qualità e sim.
~ far dannare	far arrabbiare, disperare o preoccupare seriamente
~ saperci fare	essere abile, in gamba, competente
~ fare marcia indietro	desistere da un proposito, recedere da un impegno assunto
~ fare una croce sopra	rifiutarsi di prendere ulteriormente in considerazione, rinunciare completamente
~ fare un passo avanti	progredire
~ fare un passo indietro	regredire
~ fare alto e basso	fare il bello e il cattivo tempo
~ fare a pari e dispari	scegliere casualmente quando ci si trova in una situazione di incertezza tra alternative egualmente attese e accettabili
~ non fare né caldo né freddo	non suscitare reazioni emotive di apprezzamento o rifiuto
~ fare il portico dietro la casa	agire in modo contrario agli usi
~ fare la testa come un pallone	colloq., confondere, stordire qcn. parlandogli in continuazione

~ fare la visita delle sette chiese	essere costretti a girare molti posti per ottenere qcs.
~ fare fuori	uccidere, spec. a freddo; consumare completa-mente, finire ; buttare via, sbarazzarsi di qcs
~ farsi avanti	proporsi per qlco; mettersi in vista
~ farsela addosso/farsela sotto	avere molta paura
~ come Dio l'ha fatto	completamente nudo
~ come mamma l'ha fatto	come Dio l'ha fatto
~ fare buon viso a cattiva sorte	adattarsi a una situazione spiacevole
~ fare buon viso a cattivo gioco	fare buon viso a cattiva sorte
~ fare dietro front	agire in modo contrario a quanto si era preceden-temente dichiarato; cambiare completamente idea
~ non far male a una mosca	essere assolutamente innocuo, inoffensivo
~ fare di ogni erba un fascio	considerare ogni cosa alla stessa stregua, non operando le necessarie distinzioni
~ fare di ogni fuscello una trave	fare di un bruscolo una trave
~ fare il bello e il cattivo tempo	avere o arrogarsi il potere di decidere a proprio esclusivo giudizio, senza consultare le altre persone interessate
~ fare il buono e il cattivo tempo	fare il bello e il cattivo tempo
~ fare un passo avanti e due indietro	regredire
~ fare un passo avanti e uno indietro	non fare progressi
~ far venire i capelli bianchi	far invecchiare prematuramente qcn. Procuran-dogli preoccupazioni o dispiaceri
~ far venire i capelli dritti	far rizzare i capelli
~ dolce far niente	stato di ozio felice e spensierato
~ non essere farina da far ostie	essere un farabutto, un mascalzone
~ fare commercio di sé	prostituirsi
~ fare del proprio meglio	sforzarsi, adoperarsi il più possibile nel realizzare qcs.
~ fare diciotto con tre dadi	essere fortunatissimo

~ fare due parti in una commedia	comportarsi in modo ambiguo
~ fare due più due	correlare dati e informazioni per trarne una facile deduzione
~ fare i conti senza l'oste	agire senza tener conto delle complicazioni che pot-rebbero derivare dall'intervento di altri interessati
~ fare il bello e il brutto tempo	avere o arrogarsi il potere di decidere a proprio esclusivo giudizio, senza consultare le altre persone interessate
~ fare il bello e il cattivo tempo	fare il bello e il brutto tempo
~ fare la pioggia e il bel tempo	fare il bello e il brutto tempo
~ fare le nozze coi fichi secchi	con mezzi esigui ciò che richiederebbe un impegno di spesa assai maggiore
~ farne più di Bertoldo in Francia	combinarne di tutti i colori
~ fare finta di niente	ignorare ostentatamente ciò che è accaduto di male o di dannoso
~ non farselo dire due volte	accettare immediatamente, con grande prontezza
~ non saper fare due più due	non essere in grado di fare i ragionamenti più semplici
~ farsi in quattro	moltiplicare i propri sforzi, le proprie cure per qlcu. o qlco
~ non saper fare una O con un bicchiere	essere assolutamente inetto
~ fare il passo più lungo della gamba	azzardare, arrischiarsi oltre le proprie possibilità
~ fare la pentola a due manici	restare inoperosi con le mani sui fianchi
~ fare il diavolo a quattro	scalmanarsi, strepitare ; darsi molto da fare per ottenere qcs
~ fare giacomo giacomo	tremare, spec. per debolezza, stanchezza o paura

Nel quinto ed ultimo gruppo, abbiamo riportato **58** espressioni fraseologiche che costituiscono modelli poco produttivi.

Dal punto di vista tematico possono essere classificati nei seguenti domini semantici: **Morte** *(fare compagnia ai pesci);* **Paura** (*fare giacomo giacomo, farsela addosso/farsela sotto*); **Potere** (*fare la pioggia e il bel tempo, fare il bello e il cattivo tempo, fare alto e basso)*; **Fortuna** (*fare diciotto con tre dadi*); **Tratti caratteriali** *(non essere farina da far ostie*); **Ignoranza (***non saper fare due più due, non saper fare una O con un bicchiere***); Inoperosità** *(fare la pentola a due manici, dolce far niente)***; Prontezza (***non farselo dire due volte);* **Cura (***farsi in quattro***); Ambiguità** *(fare due parti in una commedia);* **Aspetto fisico**

(come mamma l'ha fatto, come Dio l'ha fatto); Rassegnazione (*fare una croce sopra,* **Indifferenza** (*non fare né caldo né freddo)*; **Incertezza** *(far cascare il pan di mano*); **Perspicacia** (*fare due più due*); **Azzardo** (*fare il passo più lungo della gamba*); **Fastidio** (*far venire il latte alle ginocchia)* ; **Comportamenti negativi dell'uomo** *(fare commercio di sé)*; **Modo di essere** (non essere farina da far ostie); **Incapacità** (*non saper fare una O con un bicchiere)* ecc.

Accanto alla particolare espressività delle espressioni fraseologiche riportate nell'ultima tabella, si è potuto constatare l'uso dei numeri in molti casi (*fare il diavolo a quattro, fare la pentola a due manici, non saper fare due più due, farsi in quattro, non farselo dire due volte, fare due più due , fare due parti in una commedia, fare diciotto con tre dadi, fare un passo avanti e uno indietro, fare un passo avanti e due, fare un passo indietro indietro, fare un passo avanti).*

Conclusione

Dai risultati dell'analisi si evince che il modello più produttivo nella formazione delle espressioni fraseologiche contenenti il verbo "fare" è il modello **Verbo + Sostantivo,** rappresentato da **203** espressioni fraseologiche seguito dal modello **Fare+ Sostantivo + Sostantivo** con **23** espressioni fraseologiche. Salta subito all'occhio l'abissale differenza numerica tra i due modelli. Seguono i modelli: **Fare + Verbo + Sostantivo** con **18** espressioni fraseologiche, **Fare + Sostantivo + Aggettivo** con **17** esempi, **Fare + aggettivo + sostantivo** con **11** esempi e, infine, il modello **Verbo + aggettivo** con **11** espressioni.

Per quanto riguarda le accezioni e le funzioni del verbo *fare* all'interno delle espressioni fraseologiche si è potuta constatare la presenza delle seguenti accezioni: compiere, realizzare, rendere ecc. Il verbo *fare,* inoltre, in molti casi è usato per svolgere la sua funzione causativa. Il ruolo del verbo fare all'interno delle espressioni fraseologiche è molteplice e variegato e merita un trattamento molto più approfondito.

Nel corso dell'analisi ci siamo resi conto della complessità della problematica che abbiamo trattato. Vogliamo, in tal senso, ribadire l'importanza di una classificazione sistematica ed esaustiva delle espressioni fraseologiche in generale ed, in particolar modo, del verbo

fare vista la sua vasta gamma di usi. Riteniamo indispensabile, inoltre, allargare l’analisi anche ad altri dizionari, al fine di completare la lista di espressioni fraseologiche contenenti il verbo *fare* con altrettante espressioni fraseologiche non incluse nel GDU, come ad es.: *fare mare e monti; far la visita delle sette chiese, far secco, far vedere la luna nel pozzo, farci la birra, fare bottega di tutto, fare il becco all'oca [e le corna al potestà], fare il crumiro, fare il grillo parlante, fare la gattamorta, fare la maddalena pentita, fare la bertuccia, fare la cicala* ecc.

Il presente contributo riteniamo possa essere utile ad altri studiosi come punto di partenza per ulteriori approfondimenti, come spunto per un’analisi contrastiva tra il verbo *fare* e i suoi equivalenti macedoni nonché nella didattica della lingua italiana.

BIBLIOGRAFIA:

BALLY, C., *Traité de stylistique française*, I er vol., Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, Heidelberg, 1921, (1 éd. 1909), 331 p.

BALLY, C., *Linguistique générale et linguistique française,* Francke, Berne, 1965 (V éd. 1932).

CACCIARI, C., “La comprensione delle espressioni idiomatiche. Il rapporto fra significato letterale e significato idiomatico”, *Giornale italiano di psicologia*, 16, 1989, pp. 413-437.

CASADEI, F. “Per una definizione di «espressione idiomatica» e una tipologia dell'idiomatico in italiano”, *Lingua e stile*, (a. XXX), n. 2, 1995, pp. 335-358.

ELIA A. & D'AGOSTINO, E. & MARTINELLI, M. "Tre componenti della sintassi italiana: frasi semplici, frasi a verbo supporto e frasi idiomatiche", in A. F. De Bellis, L. M. Savoia (curr.), *Atti del XVII congresso internazionale della Società di Linguistica Italiana,* Roma, Bulzoni, 1985, pp. 311-325.

Grande dizionario dell’uso, 1999 (dir. Tullio de Mauro, dizionario elettronico)

VIETRI, S., Lessico e sintassi delle espressioni idiomatiche. Una tipologia tassonomica dell'italiano, *Liguori, Napoli, 1985, 147 p.*

VIETRI, S., "La sintassi delle frasi idiomatiche", *Studi italiani di linguistica teorica e applicata,* 1990, 19, pp. 133-146.

Luciana GUIDO ŠREMPF

LE FIGURE RETORICHE NELLA PUBBLICITÀ

La nostra lingua – ha scritto Wittgenstein, uno dei maggiori studiosi di problemi linguistici:

> "*è come una vecchia città; un labirinto di viuzze e di larghi, di case vecchie e nuove, di palazzi ampliati in epoche diverse e, intorno, la cintura di nuovi quartieri periferici, le strade rettilinee, i caseggiati tutti uguali*"[1].

Ritengo non ci sia miglior citazione per introdurre metaforicamente l'oggetto della mia relazione: figure retoriche nella pubblicità.

Ma perché scrivere pagine su questa problematica? Quali le ragioni che ne giustificano la scelta?

È incontestabile come la realtà del mondo di oggi sia pervasa da messaggi pubblicitari che ci giungono in qualsiasi momento della giornata attraverso i più diversi mezzi della comunicazione; il cui linguaggio investe tutti gli aspetti della nostra vita quotidiana, che sfrutta e accentua tutte le capacità espressive della lingua e delle strutture formali della retorica persuasiva.

La diffusione e pervasività della pubblicità è tale, nelle nostre vite, da non poter essere ignorata da parte di un educatore che voglia trasmettere, insieme alla lingua 2, una consapevolezza quanto più ampia possibile dei fenomeni socio-culturali che ne fanno parte.

Da qui lo stimolo di intraprendere un'indagine su tale strumento e su come sfruttarlo nella glottodidattica, ponendomi come obiettivi principali la sensibilizzazione alla lingua d'arrivo, portare gli studenti a produrre nella stessa, e nel contempo ad avvicinarli alla realtà socio-culturale che questa ricopre, esprime e contiene. È così che ho pensato di

---

[1] Pittano, G., *Passa-parola*, Edizioni del Sole 24 ore, Milano, 1987: 5

interessarmi più da vicino a questa problematica scegliendola quale argomento per il mio dottorato di ricerca, discusso di recente e intitolato: La lingua della pubblicità ed il suo utilizzo nella didattica dell'italiano come lingua straniera. Tra gli altri contenuti nel mio studio ho dedicato un capitolo all'analisi delle caratteristiche più salienti della lingua, quindi trattato le principali figure retoriche alle quali la pubblicità attinge. Ciò mi ha dato modo di capire come la retorica, l'arte del discorso persuasivo, benché sia stata in passato e sia tutt'ora oggetto di un gran numero di detrattori – rappresenti un potente strumento a nostra disposizione per la comprensione non solo dei testi letterari, ma più in generale, dei testi composti a fini persuasivi: come quelli politici, ed appunto pubblicitari ecc.

L'idea del presente contributo prende perciò spunto dalla sopramenzionata ricerca. L'intento è quello in qualche modo di "riscattare" l'"ars bene dicendi", attraverso esempi pubblicitari, per meglio comprendere la maggior carica espressiva che acquisisce il significato di questi messaggi grazie all'impiego delle figure retoriche.

Ma vediamo innanzitutto perché si può parlare di 'retorica pubblicitaria'.

Nonostante non costituisca impresa facile definire il concetto di pubblicità, oggi generalmente con tale termine si intende quella <<forma di comunicazione a pagamento, diffusa su iniziativa di operatori economici (attraverso mezzi come la televisione, la radio, i giornali, l'Internet, le affissioni, la posta), che tende in modo intenzionale e sistematico a influenzare gli atteggiamenti e le scelte degli individui in relazione al consumo di beni e all'utilizzo di servizi>>[2].

Per realizzare questo obiettivo i maestri della pubblicità (direttori artistici, copywriter, fotografi ecc.) devono trovare un'idea efficace, un concetto che esprima le caratteristiche e la natura del prodotto, del servizio o dell'organizzazione in modo stimolante e facilmente memorizzabile.

Varie, fantasiose, intriganti, accattivanti, persuasive, seduttive sono conseguentemente le strategie adottate dagli addetti ai lavori.

Non c'è per cui da stupirsi se la lingua dei pubblicitari, fonte di innovazioni linguistiche non conosce limiti nel prelevare da tutte le fonti e a tutti livelli: tecnicismi e linguaggio espressivo, lingua usuale e lingua letteraria, aulica.

---

[2] <www.romacivica.net/spaziodiritti/cose'.htm>

Difatti il testo pubblicitario è un testo complesso formato da un insieme organico di codici, iconico- visivo, verbale.

Già più di venti anni addietro, nel 1964, Roland Barthes individuava l'immagine pubblicitaria non solo come una modalità di presentazione di prodotti, piacevole al punto di indurne l'acquisto, ma anche come un messaggio complesso, strutturato attraverso codici e sottocodici molteplici, che, applicando alcuni procedimenti formali riusciva a veicolare significati ideologici[3].

E di recente, nel suo studio sulla pubblicità anche Umberto Eco sottolinea come l'analisi della comunicazione pubblicitaria si fondi sull'interpretazione di codici diversi (come iconografici, del gusto, stilistici, ecc.), tra cui quelli retorici[4].

È noto che la linguistica moderna individui sei funzioni della lingua: referenziale, emotiva, metalinguistica, conativa, fàtica ed estetica. La pubblicità rientra principalmente in quella **conativa** incentrata sul destinatario del messaggio al fine di ordinargli qualcosa, oppure per adularlo, blandirlo, esortarlo, persuaderlo, indurlo insomma a fare quello che l'emittente desidera.

È questa la funzione che si instaura con l'arte oratoria, nei discorsi politici o religiosi e, oggi principalmente, a livelli diversi, nella pubblicità.

La pubblicità difatti costituisce uno dei linguaggi più persuasivi in assoluto e deve perciò basarsi su un'utilizzazione massiccia della retorica.

Da questa prospettiva partecipa di un fenomeno di rivalutazione e recupero delle forme della retorica come tecnica del dire, che si manifesta a molti livelli culturali, critici e creativi (una lingua in vendita, 148).

La 'retorica pubblicitaria' si caratterizza per l'utilizzo di alcune forme espressive, dette figure retoriche, usate per dar senso, forza o colore al discorso. Essa a volte rende persuasiva la comunicazione, a volte memorabile; a volte interviene anche a puri fini di stimolazione emotiva per sollecitare l'attenzione e rendere più nuova, più "informativa", una argomentazione altrimenti frusta; e a volte per attirare l'attenzione divertita su una comunicazione che poi procede argomentando con altri mezzi.

---

[3] Grandi, R., *Come parla la pubblicità, Modelli comunicativi degli spot pubblicitari,* Edizioni del Sole 24 ore, Milano, 1987: 17

[4] Eco, U., *La struttura assente*,Bompiani,Milano 170-174

Ma per meglio comprenderne la natura di seguito mi propongo di presentare attraverso esempi alcune delle figure retoriche più lautamente impiegate nei messaggi pubblicitari.

Questi, dati in ordine alfabetico, sono tratti dal corpus analizzato preso in considerazione per l'elaborazione della mia sopramenzionata ricerca. Esso è costituito dalla lingua pubblicitaria presente in circa 150 giornali fra quotidiani e riviste italiane quali la Stampa, Gente, Oggi, Amica, Gioia, Chi; da più di 200 pubblicità televisive visionate navigando su pagine internet, così come da spot televisivi trasmessi su emittenti italiane quali canale 5, Rete quattro, Italia 1 e sulle tre reti Rai, a partire dal mese di ottobre 2006 fino al mese di settembre 2008; nonché da un congruo numero di slogan (tra storici e più recenti) reperiti su siti raccoglitori di slogan pubblicitari.

Ma vediamo alcuni esempi:

1) Allitterazione

La lingua della pubblicità attinge tra le figure retoriche all'allitterazione che attraverso il gioco fonico crea messaggi – esca facilmente memorizzabili, tanto ricercati dai creatori pubblicitari. Lo dimostrano gli esempi portati dove si assiste ad un 'suggestivo' ritmico ripetersi di suoni o di parole:

Fiesta ti tenta tre volte tanto - recita lo storico slogan della merendina Ferrero

(ove si può assistere al ritmico ripetersi dei suoni **ta**, **ti**, **te**, **ta**, **te**, **ta**, **to**) [http://it.wikiquote.org/wiki/Slogan_pubblicitari]

Fabello lucida bello - recita lo slogan del lucida mobili Fabello (dove si assiste alla ripetizione delle parole 'bello,bello') [www.calendovista.it/Simpatici_Slogan.html]

Y10 piace alla gente che piace - recita lo slogan della Y10 (qui si assiste alla ripetizione di 'piace, piace') [v. youtube-1989 Y10 GT con Heather Parisi].

Martellare metallico (qui invece abbiamo la ripetizioni di 'tellare','tallico')

[in Beccaria, G.L., *I linguaggi settoriali in Italia,* Bompiani, Milano,1973:135.]

Decidi Dc - recita lo slogan per la DC, (ove c'e' il ripetersi di 'di','dc')

[in Pezzini, I., *Lo spot elettorale: la vicenda italiana di una forma di comunicazione politica*, Meltemi Editore, 2001:34]

Colorwatch il tick che fa chic se fai click) recita lo slogan per il modello colorwatch della Swatch (ove c'è il ripetersi di 'tick,chic,click'
[v.PITTANO, G., *Passaparola*, Edizioni del Sole 24 ore, Milano, 1987: 161].

E il recentissimo:

J'adore Dior - ovvero lo slogan dei profumi Dior (ove si assiste alla ripetizione dei suoni 'dor,dior')
[rete 4, 8.4.07]

2) Allusione

Un altro tropo ricorrente nei messaggi pubblicitari è l'Allusione**.** Dilagano infatti i riferimenti a espressioni o detti famosi, proverbi, titoli di opere letterarie. Probabilmente lo scopo è quello di creare attraverso questo artificio degli slogan divertenti e memorabili.

Ma vediamo alcuni esempi:

Vivere alla Grunding (slogan della ben nota ditta produttrice di elettrodomestici), con riferimento all'espressione d'uso comune *Vivere alla grande.*

Non avrai altro Jesus all'infuori di me - recita lo storico slogan dei jesusjeans (con riferimento al comandamento *Non avrai altro Dio all'infuori di me*), ove il messaggio assume l'accezione di "Ti è permesso indossare solo Jeans Jesus'
[v. http://www.jesusjeans.com/it/index.asp].

Tre personaggi in cerca di Super recita - lo slogan della benzina Shell (con riferimento alla commedia di Luigi Pirandello *Sei personaggi in cerca d'autore*). Qui i personaggi sono tre, perché è questo il numero dei testimonial nello spot.
[v. Pittano, op.cit.:163].

Nut Club. Noccioline d'ordinaria follia (con riferimento al libro di Bukowsky "Storie d'ordinaria follia").
[Ibidem].

Chi non mangia la Golia o è un ladro o è una spia - recita lo slogan della caramella Golia.
(con riferimento all'espressione *Chi non mangia in compagnia o è un ladro o è una spia*).
[http://www.libello.it/Arte_Grafica/Slogan_pubblicitari.html]

Chi rompe Attak - recita lo slogan della colla Attak (con riferimento all'espressione *Chi rompe paga*).
[http://www.calendovista.it/Simpatici_Slogan.html].
Qui il messaggio assume l'accezione di 'se si rompe qualcosa usa la colla Attak'.

Il primo assaggio non si scorda mai (variazione del modo di dire *Il primo amore non si scorda mai*).
[è lo slogan dei nuovi trance di salmoni croccanti that's amore, il cui messaggio assume il significato di 'se li assaggi una volta non li lasci più'
["Chi" del 7.05.08].

E infine:

Fra l'andare e il tornare c'è di mezzo il parcheggiare – recita lo slogan della Fiat 126 (con riferimento all'espressione *Fra il dire ed il fare c'è di mezzo il mare*).

3) Analogie, paragoni

Frequente è l'utilizzo di "parole strumento" quali *come, così,* per costruire delle analogie ecc. come:

O così, o Pomì, recita lo slogan di uno spot che reclamizza noti sughi di pomodoro. Qui il messaggio è chiaro:l'unica alternativa è data dall'uso dei sughi Pomì.
[www.libello.it/Arte_Grafica/Slogan_pubblicitari.html]

Nuovo Braun Silk-epil Xpressive, scopri subito il piacere di una pelle liscia come la seta.
recita lo slogan del nuovo depilatore elettrico Braun Silk-epil che renderebbe la pelle liscia come la seta.
[Chi, 07.05.2008].

Kinder Pinguì. Nutre come una merenda. Piace come un gelato - recita lo slogan della Kinder per la pubblicità di una merendina. Qui l'elemento 'come' introduce il doppio beneficio apportato dal prodotto pubblicizzato: quello nutrizionale e quello di soddisfare il palato.
[http://www.libello.it/Arte_Grafica/Slogan_pubblicitari.html].

4) Anadiplosi

Un'altra figura adoperata in pubblicità è la ripresa di parole finali o anadiplosi come si può desumere dagli esempi portati :

Bevo latte perché sono sportivo/ sono sportivo perché bevo latte [cfr.Pittano, op.cit.:164].

Cultura dell'energia/ energia della cultura (Eni)
[La Stampa, 06.09.08,]

5) Anafora

Ricorrente è anche l'anafora o ripetizione di una o più parole all'inizio di periodi, di frasi, utilizzata dai maestri pubblicitari per attirare l'attenzione dell'ascoltatore, soprattutto sulle proprietà benefiche di un prodotto o sul nome del prodotto stesso. Ad es.:

Esigete MARSALA FLORIO: Ristora, Rinfranca, Rinforza. L'utilizzo dei tre verbi accomunati dalla sillaba 'ri' pone maggiore enfasi alle tre azioni benefiche attribuite al prodotto: ristorare, rinfrancare e rinforzare.
[ww.libello.it/Arte_Grafica/Slogan_pubblicitari.htm]

Mi ascolto, mi capisco, mi dico di sì, mi perdono, mi sorrido, mi piaccio, MIVIDA, mi voglio bene. **(**slogan che presenta un prodotto snellente della ditta Misura). In questo messaggio si assiste alla ripetizione della particella pronominale ‘mi’ per richiamare la prima sillaba del nome del prodotto.

6) Antitesi

La pubblicità fa altresì largo uso dell’antitesi per esaltare due parole o concetti opposti o rafforzarne uno come dimostrano chiaramente gli esempi:

Ariel. Fredda lo sporco, accarezza i colori – (Ariel è la marca di un detersivo). Il messaggio esprimerebbe l’accezione di detersivo che elimina completamente le macchie senza sbiadire i colori. [www.calendovista.it/Simpatici_Slogan.html]

Euclorina, forte contro i batteri, delicata sulla pelle (ovvero il detergente Euclorina eliminerebbe i batteri senza essere aggressivo sulla pelle).
[Gioia, 9.08.2008].

Formato Mini, piacere Magnum – Uno dei piccoli piaceri che posso concedermi ...ogni volta che voglio (recita lo slogan della gamma di gelati Magnum) il cui messaggio indica la qualità, la bontà del cioccolato anche se offerta in formato piccolo.
[Chi 07.05.08]

7) Assonanza e rima:

Una figura dilagante nei messaggi pubblicitari è la rima usata per catturare l’attenzione del ricevente e rendere più facilmente memorizzabile l’intera espressione. Ad es.:

BALENO e lavoro meno.
- è lo slogan di un detersivo che aiuterebbe a sbrigare i lavori domestici in poco tempo e senza impiegare troppa fatica. La parola ‘Baleno’ infatti esprime l’accezione di ‘in un momento’, ‘in un attimo [www.calendovista.it/Simpatici_Slogan.html]’.

Nervi calmi, sogni belli con l'espresso Bonomelli. – recita lo slogan della camomilla Bonomelli che promette tranquillità e sogni sereni.
[www.calendovista.it/Simpatici_Slogan.html]

Cerbiatto, il cornetto appena fatto – recita lo slogan di famosi cornetti ricoperti di zucchero glassato che assicura un gusto fresco.
[Gente, 28.02.2008].

8) Bisticcio

Il bisticcio o l'accostamento di termini simili nella forma ma che divergono per significato viene utilizzata in diversi messaggi pubblicitari come si può desumere dagli esempi portati. Lo scopo è quello di creare ambiguità lessicale e di dar vita a un messaggio originale e inatteso giocando su questa pluralità:

Non bucate il bucato!
(slogan per una famosa candeggina della Nelsen che assume il significato di 'non danneggiate i panni lavandoli con un cattivo detersivo in lavatrice). Bucare qui assume l'accezione di 'forare', mentre 'bucato' assume quella di 'lavaggio del bucato' e non di 'oggetto o cosa che presenta uno o più buchi'.
[www.sitomemoria.altervista.org/pubblicita/slogan/n_z.htm]

Se cerchi un'amica, leggi Amica
(dove 'Amica', ovviamente sta per l'omonima rivista mensile) –
[Pittano, G. op.cit.:163].

Drensana – liquida i liquidi in eccesso (Drensana drenante) dove il verbo 'liquidare' assume l'accezione di 'eliminare'.
[La Stampa, 06.09.08,]

9) Ellissi

Un'altra figura sfruttata in pubblicità è l'ellissi, spesso adoperata per indicare i benefici e la versatilità di un dato prodotto. Un esempio storico di ellissi pubblicitaria è il seguente:

Respira chi Vespa – recita lo sogan della moto Vespa. Nel messaggio si assiste all'omissione del verbo 'avere' , perciò il senso ricoperto dal messaggio sarebbe : 'Respira chi ha, chi possiede una moto Vespa).
[PITTANO, G., op.cit.: 164].

L'ellissi può essere resa anche col visual come si può evincere dall'esempio della pubblicità degli pneumatici Dunlop. Il manifesto pubblicitario ritrae infatti una moto priva degli pneumatici per esaltare il rapporto tra la moto e l'asfalto così come per alludere alla perfetta tenuta di strada delle gomme 'Dunlop'.

10) Epifonèma

Un'altra figura sfruttata dai pubblicitari è l'Epifonema. Questa figura viene solitamente posta alla fine di un pensiero o di un discorso, con intenzione di argomentazione conclusiva, universalmente accettata, in forma di sentenza, per lo più enfatica. Ad es.:

Kraft. Cose buone dal mondo>.
[www.calendovista.it/Simpatici_Slogan.html]

Acqua Minerale Naturale S. BERNARDO la più leggera del mondo.
[v. www.libello.it/Arte_Grafica/Slogan_pubblicitari.html].

Panna, Acqua minerale, naturale.
[www.lostsspot.cjb.net/]

11) Equivoco o doppio senso

La pubblicità gioca sui doppi sensi, come in quella di abiti per uomo o che hanno testimonial di genere maschile come testimoniano gli esempi di seguito riportati. Scopo dell'utilizzo di questo artificio retorico è soprattutto conferire al messaggio un'immagine di arguzia e raffinatezza, nonché un espediente piacevole per richiamare l'attenzione del ricevente:

> *Chi ama il proprio marito lo cambia spesso* (ovviamente qui il cambiamento si riferisce agli abiti, non al marito) [Pittano, op.cit.:163]
> *Io ce l'ho profumato...l'alito...perché Mental profuma l'alito... e che avevi capito?* (Caramelle Mental) [www.sitomemoria.altervista.org/pubblicita'/immagini/index.htm]. Be', questo slogan non credo necessiti di commenti...

12) Eufemismo

La pubblicità trabocca di eufemismi. Si sostituiscono parole spiacevoli con altre al fine di sdrammatizzare, evitare o addolcire referenti scomodi. Ad esempio "le rughe" su un volto sono "gli inutili segni del tempo", o il sudore è indicato come "traspirazione eccessiva" e "la stitichezza" è indicata come "intestino pigro".

Parlando di eufemismi, di questi ne sono investite le taglie, le creme depilatorie, i deodoranti, ecc.. Ecco alcuni esempi:

> *Cory Lady è per le* <u>*taglie forti*</u> – in cui forte, in associazione all'esotico Lady, individua con delicatezza una taglia matronale; [cfr.Baldini, M.,(a cura di), *Le fantaparole. Il linguaggio della pubblicità,* Armando editore, Roma, 1987:41].
>
> *Metti al tappeto* <u>*i segni del tempo*</u>*!* – dove è chiara la sostituzione delle 'rughe' - StriVectin-SD, da Sephora –[Chi, 7.05.2008].
>
> *Shiseido, il nutrimento essenziale per la* <u>*pelle matura*</u>. – dove è chiara la sostituzione di 'vecchia'.
> [Chi, 30.04.2008]
>
> *Menoflavon – Per la tua prossima* <u>*primavera*</u> (integratore per la menopausa della Named) [...17.09.08] –dove 'prossima primavera' sta per 'menopausa'.

Nella lingua della pubblicità si fa ricorso ad eufemismi anche nella sostituzione di parole spiacevoli con parole corrsipondenti di un'altra lingua come nell'esempio che segue:

Il deodorante De bert risolve definitivamente il problema del "Body odour" – dove è chiara la sostituzione del 'cattivo odore'.

13) Giochi di parola

Fra i tanti aspetti interessanti di questa lingua c'è l'utilizzo di fantasiose e seduttive combinazioni di parole che di solito si concentrano sul nome del prodotto:

> *Se bevi Neri, Ne Ribevi* [slogan di un chinotto famoso negli anni '40, dove è evidente l'artificio del calembour nell'uso del nome del prodotto che ritroviamo riproposto scritto separatamente, suddiviso in due sillabe, la prima avente funzione di particella pronominale, la seconda di prefisso indicante ripetizione, per cui lo slogan assumerebbe l'accezione di:
> 'se bevi una volta chinotto neri poi ne bevi ancora'
> [v.http: //www.sitomemoria.altervista.org/pubblicita/slogan/n_z.htm#N]
>
> *Ceres C'è* - slogan di una birra. Nel messaggio è evidente il gioco di parole basato sull' omofonia tra il nome del prodotto e la terza persona singolare del verbo 'esserci'.
>
> [Italia 1, 04.05.08]

14) Iperbole

L'Iperbole è fra le figure più consuete impiegate nella pubblicità. Essa rappresenta un espediente sicuro usato al fine di decantare ed esaltare le qualità di un bene o di un servizio. Si sceglie ad es. la caratteristica del prodotto sulla quale si desidera puntare il messaggio pubblicitario, estendendola o esaltandola fino a toccare e oltrepassare i limiti del verosimile. Spesso comunque questa figura viene usata con evidente umorismo, non certo per ingannare.

Ma vediamo qualche esempio:

Jet defrost di Whirlpool. Scongela a velocità supersonica – recita lo slogan degli scongelatori Whirlpool
[*scongelatori Whirlpool*]

Non esiste sporco impossibile per Bio Presto – Bio Presto liquida lo sporco impossibile su tutto il bucato – recita lo slogan del detersivo Bio Presto.
[www.youtube.com – Anni 80 –Spot Bio presto -1981]

Adidas – Per raggiungere l'impossibile – recita lo slogan della marca di abbigliamento e accessori sportivi Adidas) [Rai due,29.09.07,]

Frequente è l'amplificazione nel tempo:

Philco, la lavatrice tecnicamente perfetta, dura di più e funziona sempre – recita lo slogan della lavatrice Philco.
(lavatrice) –
[www.il fantamondo.com].

Molti i casi di paradosso:

Caffè Hag – bevetene quanto volete – recita lo slogan della nota marca di caffè Hag.
[www.ilfantamondo.com]

Samurai – il carezzadenti - recita lo slogan di una nota marca produttrice di stuzzicadenti.

[www.sitomemoria.altervista.org/pubblicita'/immagini/index.htm

Aiax – il bianco più forte dello sporco.
[www.calendovista.it/Simpatici_Slogan.html]

Morbido sulle tue mani, lavale dolcemente quanto vuoi, Douss Douss – recita lo slogan del sapone Douss Douss.

15) Metafora

Il linguaggio della pubblicità abbonda di metafore. Molti infatti sono gli elaboratori di messaggi che scelgono di presentare metaforicamente i prodotti da pubblicizzare.

Eccone alcuni esempi:

Panna per radersi – ove una schiuma da barba diventa panna
[v. http://www.homolaicus.com/linguaggi/spotslangspot.htm]

Ola by Pininfarina. Una cucina usata per chi la guida – ove una cucina si trasforma in un bolide.

Zucchetti Delfi, anche l'acqua ha il suo abito da sera – ove un accessorio per il bagno si trasforma in abito da sera.

16) Metonìmia

Un altro tropo riscontrato assai di frequente è la metonimia. D'altronde il linguaggio pubblicitario in un certo qual modo si erge su un'unica grande metonimia concettuale di base: è sempre la casa produttrice, ovvero chi progetta e crea i prodotti, che deve essere messa in primo piano. L'oggetto creato, ed in seguito proposto al possibile cliente, racchiude determinate caratteristiche quali la bellezza, la funzionalità, ecc. e deve siffatte qualità al marchio, di conseguenza al produttore, che rappresenta. In questo si spiega il motivo per cui tra i pubblicitari c'è la tendenza di omettere di citare il nome degli articoli che reclamizzano, battezandoli semplicemente come negli esempi che seguono:

Una Rex (ovvero una lavastoviglie Rex)

Una Lagostina (ovvero una pentola Lagostina)

Un Ferrari (ovvero un formaggio Ferrari)

Un Ramazzotti fa sempre bene. (ovvero un amaro Ramazzotti)
[http:..it.wikiquote.org/wiki/Slogan _pubblicitari].

Correte con Pirelli (ovvero con i pneumatici della Pirelli)
[Pittano, G., op.cit.:163].

17) Repetio o ripetizione

La pubblicità abbonda di messaggi che adoperano la ripetizione. Essa può investire il nome della marca (1) o un aggettivo che qualifica il prodotto (2) o un sostantivo che ne polarizza le virtù (3). Attraverso l'eccesso di ordine e di regolarità viene posto in risalto l'enunciato che viene così distanziato dalla lingua comune. Con questo artificio per cui si fornisce al ricevente un canale verso cui indirizzare la propria attenzione rendendo più facilmente memorizzabile l'intera frase.

> *Buondì Motta, Buondì mio; Motta l'amico Buondì* – recita lo slogan della merendina Buondì Motta.
> [www.Calendovista.it/Simpatici_Slogan.html]
>
> *The Infrè – è buono qui, è buono qui* – recita lo slogan del The Infrè.
> [www.ilfantamondo.com]
>
> *Vado matto per pomatto, vado matto per pomotto, vado matto per Pomito* – recita lo slogan del Ketcuo Pomito.
> [www.ilfantamondo.com].

18) Sinèddoche

In pubblicità è frequente la sostituzione di una parola o di un concetto con un'altra parola o un altro concetto che abbiano con i primi dei rapporti di quantità. Si sostituisce, ad esempio, una parte con il tutto, il genere con la specie, il singolare con il plurale, o viceversa.

> *Whirlpool: Il design si accende di colore* - dove colore sta per colori).

19) Sinestesia

Nel linguaggio pubblicitario si fa spesso ricorso alla sinestesia che si traduce nell'accostamento di termini, nella coesistenza nello stesso contesto di sensazioni provenienti da diversi sensi (vista e gusto, vista e tatto ecc.) L'uso di questa figura serve per amplificare la sfera di sensazioni e associazioni mentali relative al prodotto reclamizzato che così si fissa più saldamente nella memoria del destinatario. Ad esempio gettonatissime sono le seguenti espressioni:

verde sapore – espressione ricorrente in slogan che pubblicizzano prodotti alimentari - ove si osserva l'accostamento della sfera sensoriale visiva con quella del gusto.
[Pittano, op.cit.:164].

luce morbida – espressione ricorrente in slogan che pubblicizzano apparecchi di illuminazione e lampade elettriche – ove si osserva l'accostamento della sfera visiva con quella tattile.
[Ibidem].

gusto lungo – espressione ricorrente in slogan che pubblicizzano bevande e alcolici – ove si osserva l'accostamento della sfera gustativa con quella della vista.
[ibidem].

D'Onofrio[5] ha studiato queste sinestesie evidenziando come ad esempio "profondo" sia nell'italiano corrente usato come rafforzativo di nomi di colore; oppure "alto" che è proprio della sfera visiva e mai del gusto.

Egli spiega che a parte alcuni casi "originali" per la maggior parte si tratta di sintagmi di provenienza straniera come *deep blue, high fidelity, ecc.*

20) Richiami a strutture binarie:

Frequenti sono i messaggi che si richiamano a strutture binarie come utilizzati per creare interesse, desiderio come:

Il primo sorso affascina, il secondo Strega. (recita lo slogan di un noto liquore) – (dove Strega non è un verbo alla terza persona singolare che assume l'accezione di 'attrarre irresistibilmente', ma il nome del produttore.
[www.il fantamondo.com]

Comprate sicuro, comprate Marzotto (ovvero gli abiti di marca Marzotto)
[www.sitomemoria.it]

[5] Calabrese, O. "Il marinismo in serie. Una lingua tra neo-arcaismo e paleoneologismo", in Chiantera, A. *Una lingua in vendita. L'italiano della pubblicità*, Roma, 1989:171

Dove c'è Agnesi, c'è Agnesi (pasta) – ovvero la pasta di marca Agnesi.
[Rai Uno, 14.05.08]

21) Stereotipo:

La studiosa Anna Maria Testa parlando degli strumenti retorici più caratteristici della pubblicità annovera lo stereotipo. Secondo la predetta, quest'ultima figura retorica presa in esame viene usata molto spesso ed i motivi vanno attribuiti alla pigrizia delle agenzie, al conformismo delle aziende, ai quali va aggiunto il fatto, non irrilevante, che qualsiasi stereotipo, proprio perché le sue caratteristiche sono consolidate e riconoscibili, si racconta da solo e in brevissimo tempo.

Tra gli stereotipi portati ad esempio c'è quello della Casalinga, nelle sue varianti Giovane e Inesperta, Vecchia ed Esperta, Giovane e Smaliziata; il Marito che torna a casa stanco dal lavoro, il Manager di successo, il Nonno sorridente, il Bimbo birichino, il Simpatico Cagnone, gli Amici a scelta: con chitarra, in corsa su prato verde, abbracciati.

***

Quelli portati ad esempio rappresentano solo alcune delle figure retoriche più frequentemente impiegate nel discorso pubblicitario. Crediamo, comunque che quanto sopraesposto sia una sufficiente prova volta a dimostrare che l'analisi retorica sia uno strumento prezioso per analizzare in profondità gli elementi che costituiscono il messaggio pubblicitario, per coglierne le sue sfumature più sottili e celate.

La pubblicità, si è detto, può essere considerata uno strumento grazie al quale è possibile esercitare un'opera di persuasione sugli individui: nemmeno noi siamo riusciti a restare 'indenni', indifferenti alla sua efficacia, alla sua potenza suggestiva.

BIBLIOGRAFIA:

BALDINI, M., (a cura di), *Le fantaparole. Il linguaggio della pubblicità*, Armando editore, Roma, 1987

BARTHES, R. "*Rhètorique de l'image*", *Communications* 4, 1964, pp. 40-51.

BARTHES, R., "Il linguaggio pubblicitario dei detersivi e dei prodotti di bellezza", in Baldini M. (a cura di), *Le fantaparole. Il linguaggio della pubblicità*, Armando editore**,** Roma, 1987, pp. 139-143.

BARTHES, R., *Elementi di Semiologia,* Piccola biblioteca Einaudi, Torino, 1992.

BECCARIA, G.L., *I linguaggi settoriali in Italia,* Bompiani, Milano,1973

CALABRESE, O. "Il marinismo in serie. Una lingua tra neo-arcaismo e paleoneologismo", in Chiantera, A. *Una lingua in vendita. L'italiano della pubblicità*, Roma, 1989

CHIANTERA, A., *Una lingua in vendita. L'italiano della pubblicità*, Roma, 1989.

CODELUPPI, V., *Che cosè la pubblicità*, Carocci editore, Torino 2001.

CODELUPPI, V., *Pubblicità,* Zanichelli, Bologna, 2000.

PITTANO, G., *Passaparola*, Edizioni del Sole 24 ore, Milano, 1987.

Sitografia:

[www.calendovista.it/Simpatici_Slogan.html]
[http://www.homolaicus.com/linguaggi/spotslangspot.htm]
[www.ilfantamondo.com]
[http://www.jesusjeans.com/it/index.asp]
[http://www.libello.it/Arte_Grafica/Slogan_pubblicitari.html]
[www.sitomemoria.it]
[youtube-1989 Y10 GT con Heather Parisi]
[http://it.wikiquote.org/wiki/Slogan_pubblicitari]

Isabella CHIARI

COLLOCAZIONI E POLIREMATICHE NEL LESSICO MUSICALE ITALIANO

Questo contributo mira a iniziare un lavoro di ricerca che affronterà, con metodologie e strumenti innovativi della linguistica computazionale, un duplice obiettivo: proseguire il lavoro, iniziato da alcuni decenni, sulla chiarificazione dei problemi e delle questioni inerenti alla lessicografia e lessicologia musicale ed esaminare e analizzare un tema molto delicato e eterogeneo della linguistica generale e computazionale attuale, ossia il trattamento delle parole complesse o polirematiche.

Il progetto nasce dunque soprattutto dalla necessità di dare una chiarificazione teorica multidisciplinare e innovative prospettive applicative al continuum di fenomeni che si manifestano come unità lessicali complesse che si muovono al confine tra sintassi e lessico, variamente nominate come collocazioni, polirematiche, lessemi complessi, *idiom*, fraseologie, ecc. La questione sarà affrontata cercando di osservare e comprendere il ruolo della collocazioni e polirematiche nei testi di dominio musicale confrontandole con collocazioni e sintagmi regolari. L'area di interesse individuata è centrale sia da un punto di vista teorico-descrittivo che metodologico e applicativo.

La bibliografia internazionale sulle collocazioni e polirematiche è ricchissima e copre diversi aspetti teorici relativamente a numerose lingue con particolare attenzione all'inglese e contestualmente si osserva un crescente bisogno di strumenti e applicazioni computazionali che siano capaci di trattare unità complesse come collocazioni e polirematiche. La lingua italiana non offre tuttavia una copertura descrittiva sufficiente, né specificatamente strumenti e metodi ritagliati sulle caratteristiche della lingua che possano soddisfare tali bisogni.

1. Collocazioni e polirematiche nella riflessione linguistica

Un filone significativo della valutazione linguistica sulle caratteristiche di collocazioni e *idiom* è quello britannico iniziato da John Firth (1957) e Zellig Harris e proseguito da Michael Halliday (1966) e John Sinclair, che elabora la nozione di *open-choice* e *idiom principle* (1991; Sinclair e Carter 2004; Sinclair, Jones et al. 2004); e più recentemente da Cowie (1998) e O'Dell and McCarthy (2008). La tradizione anglosassone possiede un termine generico che può fungere da iperonimo utilizzabile per descrivere una gran quantità di fenomeni diversi sia dal punto di vista semantico, che testuale e morfosintattico, ossia il termine *multi-word expression*, solitamente abbreviato in MWE. Tale termine, molto fortunato in linguistica computazionale, consente di raccogliere sotto un'unica etichetta polirematiche, *idiom*, collocazioni, sintagmi ricorrenti, ecc. Tra le proprietà specifiche attribuite alle MWE in questa tradizione vi sono: selezione limitata del lessico e restrizioni combinatorie, istituzionalizzazione, imprevedibilità semantica, precisione semantica, non-composizionalità e opacità semantica, prosodia semantica, possibile violazione di pattern sintattici, alto grado di lessicalizzazione e di convenzionalità, ecc.

Vi sono numerosi riflessi di questa tradizione nella lessicografia internazionale (Benson 1989), soprattutto per influenza del lavoro di John Sinclair, che ha condotto alla ideazione e produzione di numerosi dizionari di collocazioni (BBI, Oxford Collocations Dictionary, LTP, CCEC, per lo spagnolo REDES e DICE, per il francese EDC e LAF).

Relativamente alla lingua italiana vi sono stati negli ultimi anni alcuni contributi molto significativi: da una parte, ad esempio, la chiarificazione teorica e lessicologica di T. De Mauro anche nei lavori con e di M. Voghera (Voghera 1994; De Mauro e Voghera 1996; Voghera 2004; De Mauro 2005) e da un punto di vista legato alla semantica cognitiva e alla psicolinguistica i lavori di F. Casadei (Casadei 1994; Casadei 1995; Casadei 1995; Casadei 1996), C. Cacciari (Cacciari 1989; Cacciari, Vespignani et al. 2008) e altri (Bisetto 2004; Papagno 2008); dall'altra linea di grande interesse, anche per numerose applicazioni computazionali italiane, è quella che sviluppa la teoria lessico-grammaticale sia dal punto di vista teorico-descrittivo che computazionale, rappresentata in Italia soprattutto dai lavori di Annibale Elia e Simona Vietri (Elia, D'Agostino et al. 1985; Vietri 1986; D'Agostino e Elia 1998; Vietri 2004). La discussione relativa alle

polirematiche nella lessicografia italiana si è sistematizzata ed ha avuto un riconoscimento, anche in termini quantitativi, soprattutto nel *Grande Dizionario italiano dell'uso* (De Mauro 1999) che censisce 67.678 polirematiche diverse (con circa 130.000 lemmi con associate polirematiche), cui si aggiungono circa 2.000 locuzioni complesse di origine latina o straniera (su un totale di 260.709 lemmi monorematici).

Dal punto di vista metodologico, di grande interesse teorico e applicativo in linguistica computazionale, la bibliografia sulle misure statistiche per l'identificazione ed estrazione di MWE (utilizzabile anche nel machine learning, statistical, example- or rule-based, or hybrid) è oramai molto vasta, soprattutto per il trattamento di lingue a morfologia relativamente povera. Solo per dare qualche indicazione di riferimento si segnalano i lavori di impianto statistico, soprattutto di S. Evert (Evert e Krenn 2001; Evert 2004; Hoang, Kim et al. 2009), A. Kilgarriff (2006), Stubbs (2002) e in chiave comparativa (Aristomenis, Nikos et al. 2002; Pearce 2002; Petrovic, Snajder et al. 2006).

Quantitativamente, a seconda di ciò che si decida di far rientrare in questa categoria, si possono stimare un numero di MWE pari a quello dei lessemi semplici memorizzati nel lessico di ciascun parlante[1]; questo in genere si osserva anche a livello di lessico collettivo depositato nelle fonti lessicografiche e computazionali, anche se si tratta di stime piuttosto approssimative senza dati reali a supporto attualmente; a livello di lingua parlata si stimano approssimativamente circa 6 espressioni non letterali al minuto[2].

Dal punto di vista definitorio una definizione di MWE generica, e in questo soddisfacente, della vaghezza dei confini e varietà dei fenomeni, è quella di Calzolari, Fillmore et al. (2002:1934) secondo cui si tratta di "a sequence of words that acts as a single unit at some level of linguistic analysis". Per quanto riguarda invece il dominio più specifico

---

[1] Si veda a proposito la stima di Ray Jackendoff (1997: 256) condotta grossolanamente sul corpus *Wheel of Fortune* afferma che/che afferma: "There are a vast number of such fixed expressions; these extremely crude estimates suggest that their number is of about the same order of magnitude as the single words of the vocabulary. Thus they are hardly a marginal part of our use of language". A livello di lessico condiviso, si valuta che le entrate lessicali del WordNet inglese per il 41% sono costituite da MWE (Fellbaum 1998; Fellbaum 2007).

[2] "Calcoli di frequenza abbastanza approssimativi stimano che le persone usino 6 espressioni non letterali per minuto di parlato, in particolare 1,8 metafore nuove e 4,08 metafore congelate, cioè convenzionalizzate dall'uso" (Cacciari, Vespignani et al. 2008: 413).

delle polirematiche De Mauro (De Mauro 1999: xxxii) scrive che a un primo livello troviamo espressioni dotate di uno “specifico sovrappiù semantico, vale a dire la non ricostruibilità del loro significato in base alla semplice somma dei significati dei singoli componenti” e a un secondo livello esistono polirematiche molto frequenti anche nei linguaggi settoriali, ove spesso troviamo parole molto note che, associate ad altre, assumono significati tecnici e fortemente standardizzati, anche in assenza di quel «sovrappiù semantico rispetto ai suoi componenti» caratteristico della prima tipologia.

Lo spazio lessicale entro cui si individuano fenomeni quali collocazioni, polirematiche, espressioni idiomatiche, fraseologia e unità lessicali complesse è un *continuum* non graduato nel quale si possono individuare entità che di volta in volta esibiscono presenza o assenza di proprietà quali la rigidità morfo-sintattica, la non predicibilità o non componenzialità semantica, interrompibilità, convenzionalità e lessicalizzazione. Se nessuna di queste proprietà può essere considerata discriminante per attribuire una etichetta univoca al fenomeno, esiste tuttavia uno specifico comportamento statistico di queste unità lessicali che ne fa emergere alcune specificità. I lessemi che entrano a far parte di collocazioni e polirematiche hanno congiuntamente una frequenza di occorrenza significativamente più alta della frequenza con la quale i lessemi componenti si congiungono in media con gli altri lessemi di un corpus. Su questa base sono state adoperate diverse misure di associazione o di co-occorrenza per estrarre automaticamente dai corpora possibili candidati a costituire collocazioni e polirematiche.

Solo l’integrazione di indicatori qualitativi (grammaticali, semantici, testuali) con indicatori quantitativi (statistico-testuali) potrà fornire un quadro soddisfacente della varietà di fenomeni che si muovono in questo spazio. In questo lavoro si intende iniziare ad esaminare alcuni aspetti caratterizzanti delle unità lessicali complesse esplorandone il comportamento in uno specifico dominio testuale, quello relativo ai testi in cui si parla di musica.

2. Le espressioni complesse nel lessico musicale italiano: costruzione della risorsa

La scelta del dominio musicale è particolarmente utile per la varietà di caratteristiche della sua terminologia che si presta a osservazioni molto interessanti sull’interazione tra lingua comune e

formazione dei linguaggi specialistici. La lessicologia musicale si fa solitamente iniziare con i lavori di Eggebrecht (1972; 1981) e, per quanto riguarda la tradizione italiana, con i lavori che negli ultimi decenni sono stati curati e coordinati da F. Nicolodi e P. Trovato (Nicolodi e Trovato 1994; Muraro 1995; Nicolodi e Trovato 2000), culminati nella pubblicazione del LESMU (Lessico Musicale Italiano), cui si sono affiancati numerosi altri contributi sia di tipo musicologico che linguistico (Pozzi 1995; Tonani 2005). Dal punto di vista più specificatamente lessicografico è doverono menzionare almeno il lavoro di riferimento di Coover (1958). La terminologia musicale nella maggior parte delle lingue occidentali è derivata primariamente dall'italiano (ad esempio in espressioni come *da capo, opera lirica, concerto grosso, viola da gamba, mezzo piano, adagio cantabile, con brio, bel canto*) ed esibisce caratteristiche interessanti da un punto di vista lessicologico e testuale. La maggior parte della letteratura sull'argomento è centrata sullo studio di termini semplici, monorematiche (Eggebrecht 1955; Muraro 1995; Nicolodi e Trovato 1996; Nicolodi e Trovato 2000) e le risorse lessicografiche specialistiche sono molto carenti nella descrizione e lemmatizzazione delle collocazioni e polirematiche del dominio musicale (Basso 1983; Pfister 1993; Boccagna 1999).

Il lavoro complessivo, di cui questa è una prima esplorazione, si pone come obiettivo la creazione di una risorsa costituita da una lista detta *PoliMus*, di circa 1.500 lemmi polirematici appartenenti al dominio musicale, e di aggiungervi un'analisi morfosintattica, semantica ed etimologica e statistico-testuale allo scopo di permettere una riflessione teorico-linguistica sulle caratteristiche del lessico musicale italiano e allo stesso tempo gettar luce sulle caratteristiche tipiche delle collocazioni e polirematiche italiane.

L'analisi della risorsa complessiva si articola su:

a) tipologia di lessemi complessi dal punto di vista semantico;

b) analisi grammaticale, della struttura interna e della cristallizzazione morfosintattica della locuzione;

c) interazione con il vocabolario comune (per esempio in espressioni del dominio musicale che hanno estensioni semantiche nel vocabolario comune come *all'unisono* "eseguendo simultaneamente la stessa melodia" e anche "insieme, contemporaneamente"[3], *crescendo rossiniano* "episodio musicale che consiste nella ripetizione continua e

[3] Tutte le definizioni dei termini musicali, ove non specificatamente indicato, sono tratte dal *Gradit* (De Mauro 1999).

prolungata di formule melodiche ritmate con passaggio graduale dal pianissimo al fortissimo” e anche “iterazione, in progressione sempre più forte, rapida e insistita, di un tema, un argomento”, *dare il la* “dare l'intonazione giusta” e anche “dare l'avvio a qcs. o a qcn., scatenare”, *nota stonata* “eseguita fuori tono” e anche “comportamento, gesto o discorso inopportuno”, *tenere bordone* “fare l'accompagnamento a una melodia” e “assecondare, affiancare qcn., spec. in azioni non del tutto lecite”; oppure nella direzione inversa espressioni comuni che sviluppano accezioni specifiche nella terminologia musicale come nel caso di *a capriccio* “capricciosamente, in modo impulsivo, senza riflessione” e in musica “ad libitum”, *a piacere* “a volontà, senza limiti o restrizioni, secondo il gusto personale” e “ad libitum”, *da capo* “di nuovo, da principio” e “nelle partiture musicali, didascalia che, posta alla fine di un brano musicale, ne prescrive la ripetizione integrale”; *golfo mistico* “nei teatri lirici, lo spazio riservato all'orchestra, collocato gener. a un livello inferiore rispetto alla platea”);

d) analisi in campi semantici del sapere musicale (tra cui nomi di strumenti musicali, forme musicali, dinamiche, notazione, tecnica, ecc);

e) comportamento sinonimico che privilegia sinonimie anch’esse espresse in forma di polirematiche (*alterazione in chiave = accidente in chiave, canone infinito = canone circolare = canone perpetuo, coro a voci dispari = coro a voci ineguali = coro a voci miste, flauto dolce = flauto a becco = flauto dritto*);

f) origine e ricostruzione etimologica;

g) omografia testuale, nel caso in cui l’espressione sia passibile di lettura anche in forma non polirematica, rilevante ai fini del trattamento automatico (*basso cantante* “tipo di voce maschile che, pur mantenendo i tratti del basso, si avvicina a quella del baritono | cantante con tale voce”, *cassa chiara* “tamburo militare piccolo e piatto, dal suono acuto e brillante”);

h) frequenza e dispersione misurata in corpora di riferimento e in corpora specialistici.

La lista *PoliMus* attualmente consta di 1.528 lemmi, sottoposti ad analisi morfosintattica e semantica. Il primo nucleo della lista è stato estratto dal *Grande Dizionario Italiano dell’Uso* (De Mauro 1999), la più estesa risorsa lessicografica esistente per la lingua italiana ed è costituito da 496 lemmi polirematici etichettati con marca MUS (su un totale di 2.635 lemmi del dominio musicale).

A questo nucleo sono state fatte numerose integrazioni, sia mediante spoglio manuale a partire da diverse fonti lessicografiche e testuali (Della Corte e Gatti 1930; Limenta 1940; Allorto e Ferrari 1959; Candé 1968; Basso 1983; Calbi 1992; Bertolini e Zannoni 1997; Napoli 2006; Braccini 2007), esplorate non solamente nelle voci a lemma, ma anche all'interno delle singole voci, sia mediante l'integrazione con strumenti di estrazione (semi)automatica di collocazioni (Kilgarriff e Tugwell 2001; Kilgarriff, Rychly et al. 2004).

Dal punto di vista grammaticale la lista di polirematiche attualmente si distribuiscono secondo le parti del discorso indicate in Tabella 1. Come si può vedere, la stragrande maggioranza delle locuzioni rilevate sono locuzioni sostantivali maschili e femminili, mentre le locuzioni avverbiali e aggettivali spesso si sovrappongono includendo espressioni che possono svolgere entrambe le funzioni sintattiche. Ad esempio *in battere* occorre sia in funzione aggettivale in espressioni come *tempo in battere, movimento in battere, ritmo in battere* e in funzione avverbiale *suonare in battere, attaccare in battere*.

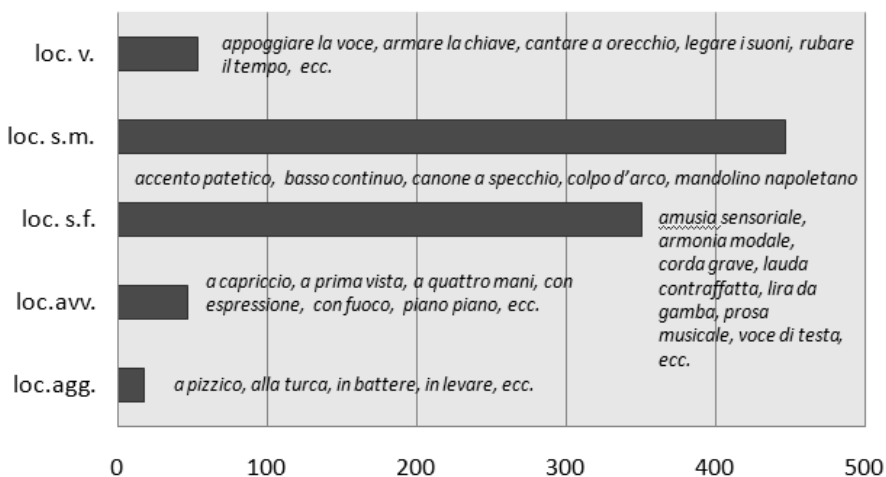



Tabella 1 - Parti del discorso delle polirematiche musicali (PoliMus)

Bisogna anche aggiungere che soprattutto l'individuazione delle locuzioni verbali è particolarmente insidiosa poiché più raramente queste sono incluse nelle opere lessicografiche, anche specialistiche. Il Gradit (De Mauro 1999), ad esempio, riporta solamente 118 lemmi con accezione MUS tra le mono- e polirematiche (su 2.635 lemmi MUS, ossia

poco più del 4,47%), di cui solo 11 polirematici, ossia il 2,2% delle polirematiche musicali censite (*armare la chiave, dare il la, portare il tempo, portare la voce, rubare il fiato, rubare il respiro, rubare il tempo, stringere il tempo, suonare alla punta, suonare sull'anticipo, tenere bordone*). Se tuttavia si vanno a guardare i 107 lemmi verbali monorematici vi si trovano alcune locuzioni polirematiche associate ed etichettate globalmente come vocabolario comune (CO) e che chiaramente appartengono al dominio tecnico-specialistico musicale (cui andrebbe aggiunta la marca TS MUS), come *accordare gli strumenti.*

In genere se si osservano le distribuzioni delle categorie grammaticali confrontando in percentuale le monorematiche e le polirematiche, non solo del dominio musicale, ma anche di altri settori tecnico specialistici, si scopre che non vi è una omologia. Tale non corrispondenza può dipendere da vari fattori, uno dei quali può essere una certa maggior opacità e individuabilità delle polirematiche verbali che discende anche dal fatto che i verbi usati in accezioni tecniche sono spesso verbi molto comuni. De Mauro stesso (De Mauro 1999: 1177) afferma che:

Dei procedimenti di arricchimento lessicale questo è di gran lunga il più morbido e, per dir così, insensibile e si capisce che spesso possa essere sfuggito ai lessicografi

Sempre nel Gradit dei 118 lemmi monorematici verbali del dominio musicale la metà (68 verbi, ossia circa 58%) sono classificati come appartenenti al vocabolario di base (nelle tre fasce fondamentale, alta disponibilità, alto uso) o al vocabolario comune (sono ad esempio FO: *accompagnare, calare, entrare, risolvere, sostenere* AD: *accentare, ingrandire, pizzicare, registrare* AU: *accordare, arrangiare, risuonare, ritardare* CO: *armonizzare, concertare, fraseggiare, glissare, impostare, orchestrare, trasporre, trillare*). Mentre alcuni di questi verbi hanno un ampio spettro di applicazione nel dominio musicale (ad esempio, tra i verbi sopra citati, *calare, risolvere, glissare, fraseggiare*) altri invece si trovano quasi esclusivamente in collocazioni specifiche (è il caso di *pizzicare le corde, sostenere la voce, sostenere una nota, articolare i suoni*).

Più avanti saranno presentati più in dettaglio i dati grammaticali relativi a un sottoinsieme dei sostantivi appartenenti al lessico musicale, che qui si tralasciano.

Un secondo elemento di riflessione è la categorizzazione secondo le marche d'uso proposte dal Gradit. L'attribuzione di una marca è un'operazione complessa poiché richiede considerazioni sia di tipo qualitativo che quantitativo. Vi sono infatti marche a stretta correlazione con indici di frequenza (sono le tre fasce del vocabolario di base e la marca basso uso) e una marca, quella che individua il vocabolario comune, che è anch'essa riferita a stime di frequenza d'uso e di conoscenza da parte dei parlanti; e vi sono marche che invece si riferiscono a varietà diatopiche (regionale, dialettale) o diacroniche (obsoleto), alla provenienza da lingue straniere (esotismo).

Per le 1.032 voci polirematiche aggiunte alla lista base del Gradit si è proceduto dunque all'etichettatura escludendo le etichette del vocabolario di base e quella del vocabolario comune, che semmai potranno essere attribuite a posteriori dopo l'analisi delle frequenze sui corpora. Dunque le etichette applicate sono state essenzialmente TS ed ES (come *air à boire, angel lute, chanson balladée, tonic sol-fa*), cui si aggiungono alcuni casi di OB (*accento parziale, canto a nota e parola, filare la voce, fugha plagale, spianare la voce, trillo calato, voce pecorina*) individuati nello spoglio di fonti testuali e lessicografiche antiche.

Marca d'uso	*Lemmi*	*Esempi*
Tecnico-specialistico (TS)	1.357	*cembalo d'amore, legare i suoni, organetto automatico*
Esotismi (ES)	284	*aire de cour, chanson à refrain, steel drum, aman xuur*
Obsoleto (OB)	84	*spiccare le note, voce pecorina, agilità martellata*
Comune (CO)	16	*a orecchio, sala da musica, accordo di chitarra, tema musicale*
Basso uso (BU)	7	*artista orecchiante, oleosità del canto, scala fatale*

3. I nomi degli strumenti musicali e le loro polirematiche

In questo contributo saranno presentati alcuni dati complessivi e successivamente uno spaccato di analisi condotte su un sottoinsieme dei lemmi selezionati relativo ai 217 lemmi che si riferiscono ai nomi di strumenti musicali (sia mono- che polirematici) italiani e prestiti da lingue straniere (come *adungo, armonica a bocca, chitarra classica,*

clarinetto, corno inglese flauto traverso, liuto arabo, oboe da caccia, pianoforte a coda, oud, violino fino a *zither*).

L'obiettivo di questa analisi è l'osservazione delle determinazioni aggettivali soprattutto dei nomi di strumento/strumenti musicali e in particolar modo due tipi di casi:

a) Determinazioni che danno luogo a strutture polirematiche o a collocazioni relative al nome dello strumento;
b) Determinazioni che rappresentano qualificazioni soggettive degli strumenti e delle famiglie di strumenti musicali, con particolare attenzione alle qualificazioni del suono, del timbro e a tutte le qualificazioni che ci danno un'indicazione sui 'tratti di personalità' che comunemente si attribuiscono agli strumenti nella tradizione occidentale.

Per condurre le analisi si è scelto di usare un corpus che fosse esteso e variato e che potesse contenere testi appartenenti a tipologie diverse.[4] A questo scopo si è scelto di lavorare su ItWac (Baroni e Kilgarriff 2006), corpus di lingua italiana costituito da circa 1.909.535.984 parole (occorrenze). Il corpus è parzialmente bilanciato attraverso una serie di procedure di Web crawling, lemmatizzato con un lemmatizzatore di impianto statistico TreeTagger[5], interrogato attraverso il Corpus Query System di Sketch Engine (Kilgarriff e Tugwell 2001; Kilgarriff, Rychly et al. 2004).

Per il primo obiettivo si sono individuati i nomi semplici degli strumenti (monorematiche e polirematiche di base), ottenendo una lista di 217 lemmi, questa lista è stata poi proiettata sul corpus ItWac per individuare il numero delle occorrenze per ciascun lemma (e laddove il CQS non riconoscesse la lemmatizzazione, si è proceduto a verificare inserendo anche la forma flessa nell'interrogazione).

La lista finale su cui si è lavorato è costituita dai seguenti 184 lemmi non gravemente ambigui[6]:

---

[4] Nella continuazione della ricerca si opererà un confronto tra il corpus di riferimento scelto con un corpus specialistico di testi tecnici del dominio musicale.

[5] http://www.ims.uni-stuttgart.de/projekte/corplex/TreeTagger/

[6] Si sono inoltre escluse le forme ambigue, ossia le forme omografe con altre di grande frequenza (ad esempio *lira, organo, piano, piatti, piccolo, piffero, sonagli, tastiera, timpani, tromba, viola*), si sono invece incluse le forme anche ambigue a bassa frequenza e si è proceduto a disambiguazione manuale. Trattandosi di un corpus di circa 2 miliardi di occorrenze solo *piatti*, ad esempio, in ItWac conta 33.525 occorrenze: è dunque impensabile disambiguarle manualmente osservando le

adungo, albero della pioggia, arciliuto, armonica a bocca, armonica a bocca cromatica, armonica a bocca diatonica, armonium, arpa, arpa barocca, arpa birmana, arpa celtica, arpa eolia, arpa eolica, arpa irlandese, arpa kundi, arpicordo, atumpan, aulos, balafon, balalaica, balalaika, bandir, bandurria, banjo, basso tuba, bassotuba, bastone della pioggia, batteria elettronica, berimbau, bifira, bongo, bubboliera, buzuki, campane tubolari, castagnette, caxixi, cetra, chalumeau, chiarina, chitarra, chitarra acustica, chitarra battente, chitarra blues, chitarra classica, chitarra country, chitarra elettrica, chitarra flamenco, chitarra gipsy, chitarra jazz, chitarra rock, cimbasso, cintura zulu, clarinetto, clarinetto alto, clarinetto basso, clarinetto contrabbasso, clarinetto soprano, clavicembalo, clavicordo, contrabbasso, controfagotto, cornamusa, corno di bassetto, corno francese, corno inglese, corrù marino, cromorno, daff, darabukka, didgeridoo, djembé, doum-doum, drum machine, duduk, dulciana, dulcimer, engoma, fisarmonica, flauto, flauto basso, flauto di pan, flauto diritto, flauto dolce, flauto traverso, flicorno, gaida, gandira, ghironda, gong, grancassa, guitar synth, harmonium, heckelphon, hosho, kalimba, kayamba, kazoo, kora, koto, kring, launeddas, liuto, liuto baroccco, liuto marocchino, liuto rinascimentale, mandola, mandolino, maracas, marimba, mbira, mejwes, mellotron, müsa, müsa appenninica, nacchere, ngoma-mutandarikwa, oboe, oboe al gaita, oboe da caccia, oboe d'amore, ocarina, onde martenot, organo elettrico, ottavino, ottobasso, oud, palo della pioggia, pandeiro, pianoforte, pianoforte a coda, pianoforte digitale, pianoforte verticale, pifara, pommer, rabab, rakatak, rankett, rauschpfeife, riqq, sarrusofono, sassofono, sassofono baritono, sassofono contralto, sassofono tenore, sax, saxofono, schalmei, sequencer, shamisen, shekere, shofar, sintetizzatore, sistro del mali, sitar, sousafono, synclavier, tamba tamba, tamburello, tamburiza, tamburo, tamburo likuti, tamburo taman, tastiera elettronica, tbilat, tin whistle, tiorba, tubax, ukelele, vibrafono, viola da gamba, viola d'amore, violino, violino elettrico, violino gitano, violino tzigano, violino zigano, violoncello, violoncello barocco, violone, water drum, xalam, xilofono, zampogna, zither.

Già in termini di frequenza grezza dalla lista di partenza solo 22 lemmi hanno occorrenze molto alte (superiori a 1.000), 100 hanno

---

concordanze; stesso dicasi per *lira*, che conta 225.465 occorrenze, le cui principali qualificazioni *vecchia* (10.066 occorrenze), *italiana* (961), *lorda* (272), *turca* (213), *siriana* (21) fanno chiaro riferimento all'unità monetaria e non allo strumento musicale.

occorrenze tra 10 e 999, 35 si collocano tra 1 e 9 (di cui 12 hapax) e 27 non registrano alcuna occorrenza nel corpus (vedi
Tabella **2**).

Strumenti	***Occorrenze in ItWac***
Chitarra	41.209
Pianoforte	17.703
Arpa	13.634
Violino	12.596
Flauto	7.913
Tamburo	4.573
Fisarmonica	3.719
Violoncello	3.451
Contrabbasso	3.382
Clarinetto	3.226
Gong	2.311
Mandolino	2.008
Sintetizzatore	1.971
chitarra acustica	1.788
chitarra elettrica	1.719
Sassofono	1.522
Cetra	1.460
Oboe	1.356
Liuto	1.323
Clavicembalo	1.268
Tamburello	1.230

Tabella 2 - Lista di frequenza lemmatizzata degli strumenti musicali in ItWac

A questo punto di tutti i lemmi registrati dal corpus si è fatta un'analisi sulle MWE, e in particolar modo sulle sequenze lemma + aggettivo (pre- e post- posto), in modo da osservare le determinazioni aggettivali e quanto tali qualificazioni costituissero lemmi polirematici (presenti o assenti dalla lista). A titolo esemplificativo si riporta in
Tabella **3** l'insieme delle determinazioni del lemma *chitarra* che si colloca al rango 1. Tra le determinazioni figurano già polirematiche presenti nella lista di partenza, come *chitarra acustica, chitarra elettrica*.

Lemma: Chitarra – Aggettivi frequenti	*Occorrenza in ItWac*
acustico	2.137
elettrico	2.131
classico	801
solista	343
ritmico	251
secondo	147
primo	122
basso	96
moderno	79
spagnolo	38
folk	37
barocco	33
flamenco	20
brasiliano	17
manouche	14
hawaiano	12
romantico	12

Tabella 3 - Determinazioni aggettivali del lemma 'chitarra' in ItWac

Se osserviamo l'esempio possiamo notare che molte delle 17 determinazioni aggettivali (da cui sono state escluse quelle 'soggettive' di cui si parlerà più avanti, come *secco, noioso, stridente, languido, vagabondo, immancabile, cristallino, melodico, amato*) sono delle polirematiche a tutti gli effetti. Degli aggettivi individuati in realtà solo tre, pur essendo polirematiche peraltro comuni per tutti gli strumenti, ossia *chitarra solista* (343 occorrenze), *prima chitarra* (122 occorrenze) e *seconda chitarra* (147 occorrenze) non si riferisce allo strumento bensì al musicista per metonimia. Gli altri aggettivi individuati sono tutte polirematiche che definiscono luoghi di costruzione (*chitarra brasiliana, chitarra hawaiana*, *chitarra spagnola*), stili costruttivi (chitarra *acustica, chitarra elettrica, chitarra classica, chitarra basso*), stili strumentali (*chitarra ritmica, chitarra moderna*, *folk*, *chitarra flamenco*), stili relativi a diverse epoche storiche (*chitarra barocca, chitarra romantica*).

Anche solamente osservando il numero delle polirematiche stabilizzate nel lessico musicale (anche in quello che è penetrato nella lingua comune) si registra una regolarità proporzionale tra il numero delle polirematiche e la frequenza d'uso della forma base monorematica. Il lemma *liuto* ad esempio presenta 9 forme polirematiche quattro delle quali di tipo diatopico (*arabo, greco, siriano, cinese*), tre di tipo cronologico (*rinascimentale, barocco, medievale*) e due di carattere costruttivo (*tiorbato* che si riferisce all'aggiunta di corde, *membrafono* che si riferisce al meccanismo di produzione del suono).

Lemma: Liuto – Aggettivi frequenti	***Occorrenza in ItWac***
arabo	52
rinascimentale	16
barocco	8
medievale	4
greco	3
siriano	2
cinese	2
tiorbato	1
membrafono	1

Tabella 4 –Determinazioni aggettivali del lemma 'liuto' in ItWac

In altri casi come quello delle *launeddas*, strumento a fiato a tre canne, che registra 225 occorrenze in ItWac, l'unica determinazione è quella geografica, ossia relativa alla origine *sarda* dello strumento (5 occorrenze); la *chiarina*, tipo di tromba di epoca romana (106), ha una sola determinazione di tipo cronologico *chiarina medievale*; l'*harmonium* (o *armonium*), strumento a tastiera usato soprattutto per la musica sacra (173), presenta nel corpus tre polirematiche *indiano, enarmonico, maya*.

Osservando globalmente la relazione tra frequenza e numero di polirematiche generate dalla forma base possiamo individuare una tendenza analoga alla nota legge di Zipf sul numero dei significati (Zipf 1949) per cui la relazione tra frequenza di un lemma e il numero delle sue accezioni è direttamente proporzionale. Esaminando la

Tabella **5** che contiene la sezione alta (ranghi bassi) e quella bassa delle frequenze degli strumenti musicali, con accanto l'indicazione sul numero di polirematiche Nome/Aggettivo.

Lemma	***ItWac***	***N° polirematiche N/Agg***
chitarra	41209	17
pianoforte	17703	11
arpa	13634	19
violino	12596	21
flauto	7913	27
fisarmonica	3719	17
violoncello	3451	10
contrabbasso	3382	9
clarinetto	3226	11
gong	2311	6
mandolino	2008	13
sintetizzatore	1971	10
sassofono	1522	6
cetra	1460	8
oboe	1356	13
liuto	1323	15
maracas	275	3
oud	256	7
saxofono	225	2
launeddas	225	1
mandola	225	1
marimba	203	1
ottavino	177	1
harmonium	173	3
koto	150	2
didgeridoo	136	2
chiarina	106	1

Tabella 5 - Legge di proporzionalità tra frequenza e numero delle polirematiche

Complessivamente la relazione è piuttosto stabile, tuttavia si registrano alcune anomalie, ad esempio, *pianoforte* che pur essendo a rango 2 ha solo 11 polirematiche, oppure *oud*, che nella fascia bassa della lista ha 7 polirematiche. Occorre qui aprire una parentesi metodologica: la valutazione della sussistenza di una relazione di proporzionalità diretta tra frequenza e numero delle polirematiche (chiamiamola *legge/tendenza sul numero delle polirematiche*), per essere correttamente valutata, necessiterebbe la considerazione di tutte le polirematiche sviluppate da una testa lessicale, non solamente il sottoinsieme delle polirematiche N/Agg che si sono prese in esame nel presente lavoro. Ad esempio, per *pianoforte* risulterebbero oltre alle undici forme (*verticale* 63, *classico* 59, *acustico* 57, *digitale* 51, *moderno* 26, *elettrico* 25, *solista* 22, *elettronico* 9, *contemporaneo* 4, *automatico* 4, *meccanico* 3) da aggiungere anche le forme 5 forme *pianoforte a coda* (235), *pianoforte a 4/6/8 mani* (116), *pianoforte a mezza coda/mezzacoda* (17), *pianoforte giocattolo* (15), *pianoforte a grancoda* (4), arrivando a 16 polirematiche che hanno come testa il lemma pianoforte.

Uno degli obiettivi di questa ricerca sarà proprio di verificare l'ipotesi generale relativa al rapporto frequenza / numero delle polirematiche attestate tenendo conto delle diverse tipologie grammaticali attive per ciascun nome di strumento. Osservando poi da vicino le tipologie di polirematiche dei nomi di strumento del tipo N/Agg si possono iniziare a ipotizzare gamme di qualificazioni raggruppabili in poli non esclusivi, del tipo:

a) qualificazione tecnica e costruttiva (*acustico, elettronico, digitale, verticale, orizzontale*);

b) qualificazione geografica o di provenienza (*spagnolo, siriano, hawaiano, balcanico, napoletano*);

c) qualificazione cronologica (*antico, rinascimentale, barocco, romantico, contemporaneo*);

d) qualificazione stilistica ed esecutiva (*folk, moderno, ritmico, bluegrass*).

La non esclusività si riferisce non solo al fatto che alcune qualificazioni sono trasversali ossia sono attribuite a molti strumenti, mentre altre sono peculiari di uno solamente, ma si riferisce, in altro senso, anche al fatto che un'etichetta che sia in origine di tipo geografico o tecnico, può poi assumere un senso di tipo stilistico o cronologica, per

cui l'etichetta di fatto è polisemica, se non all'origine, nell'osservazione attuale. Ad esempio, laddove una qualificazione nasce come tecnica, come nel caso di *chitarra acustica* (che è la polirematica più frequente con 2.137 occorrenze) che si oppone alla chitarra senza qualificazioni (*chitarra spagnola*, la quale assume poi la denominazione *classica* appunto per contrapposizione alle altre tipologie tecniche ed esecutive), e soprattutto a *chitarra elettrica*, nel tempo finisce per significare, non solamente una chitarra senza amplificazione e con tutte le corde in metallo (a differenza della classica che ne presenta tre in nylon), ma anche uno stile esecutivo di impronta popolare e spesso caratterizzato da ritmo ed esecuzioni con accordi fissi o quasi. Sarebbe dunque utile e fruttuoso osservare lo sviluppo di tali polirematiche di qualificazione e in quali direzioni si sviluppano le estensioni semantiche nel tempo.

4. Qualificazioni soggettive di stato d'animo degli strumenti musicali

Una seconda linea di questa ricerca mira a mettere in luce espressioni non polirematiche che esprimano le caratteristiche di stato d'animo di ciascuno strumento o famiglia di strumenti o meglio lo stato d'animo che inducono nell'ascoltatore poi attribuito, quasi come tratto di personalità, allo strumento nel senso comune. Esempi di questo tipo di qualificazione sono *arpa magica, violino stridulo, chitarra tagliente, tromba angelica, corno possente, violoncello caldo, violino straziante, flauto lamentoso*. Per questa analisi ci si è sempre avvalsi dello stesso corpus, ItWac, descritto nel § 3. Anche in questo caso si è circoscritta l'analisi alle costruzioni di tipo N/Agg (con aggettivo pre- o postposto).

Complessivamente emergono una serie di caratteristiche interessanti che riguardano la *varietà orizzontale di aggettivazioni* (come gli stessi aggettivi si attribuiscono a diversi strumenti) e la *varietà verticale di aggettivazione* (come uno stesso strumento ha il potere di produrre una grande varietà di qualificazioni.

Quelle che possiamo chiamare qualificazioni di tipo soggettivo (ossia quella che non riguarda le peculiarità costruttive, geografiche, cronologiche ed esecutivo-stilistiche) nel senso comune rappresentato dal corpus generalista ItWac sono molto numerose (a differenza di

corpora specialistici di ambito musicale)[7]. Alcune qualificazioni sono molto ricorrenti e, per così dire, orizzontali (v.

Tabella **6**), ossia si applicano a un gran numero di strumenti pressoché indistintamente. È il caso di qualificazioni come *magico, stonato, dolce, lontano, allegro, angelico, bello, elegante, mitico, prezioso, struggente, divino, languido, soave* che hanno un ampio spettro di attribuzioni a strumenti, come si può vedere per *magico* (v.

Tabella **7**) che spazia su 20 strumenti dal flauto (per l'evidente riferimento al titolo della celeberrima opera mozartiana) passando per la viola, l'arpa, la chitarra, ma anche sitar, cornamusa, liuto e mandolino.

Altri esempi sono *acuto* che si applica a tromba, 6 occorrenze, clarinetto 2, ocarina 1; *angelico* a tromba 12, flauto 4, arpa 2, trombone 2, tuba 2; *struggente* a violino 7, pianoforte 4, clarinetto 1, fisarmonica 1, sassofono 1; *dolce* a chitarra 13, fagotto 6, tuba 4, mandolino 3, violino 3, cetra 1, contrabbasso 1, liuto 1.

Se invece proviamo ad assumere il punto di vista opposto, ossia l'osservazione della varietà di qualificazione attribuiti a ciascuno strumento riusciamo ad avere una rappresentazione della ricchezza delle associazioni e, anche indirettamente delle potenzialità espressive riconosciute a ciascuno strumento. Ci sono strumenti più versatili anche timbricamente, ed altri confinati a ruoli molto circoscritti.
Se esaminiamo la
Tabella **8** scopriamo che nella fascia alta (fino a nove tratti) della lista di varietà verticale delle qualificazioni troviamo al rango 1 il *violoncello* come lo strumento che insieme alla *chitarra* e, sorprendentemente, alla *fisarmonica*, risulta il più ricco di attribuzioni qualificative di tipo soggettivo. Facendo qualche esempio:

- il *violoncello* ha ben 26 qualificazioni (*caldo* 8, *pulito* 4, *prezioso* 4, *romantico* 3, *magico* 3, *malinconico* 2, *elegante* 2, *implorante* 1, *spumeggiante* 1, *mesto* 1, *drammaturgico* 1, *soave* 1, *pacato* 1, *possente* 1, *accattivante* 1, *delizioso* 1, *funebre* 1, *incisivo* 1, *lirico* 1, *solitario* 1, *tenero* 1, *allegro* 1, *mitico* 1, *rotondo* 1, *severo* 1, *lontano* 1);

[7] Si è iniziato il lavoro anche sul confronto con un corpus specialistico per osservare proprio la differenza di qualificazione e d'uso delle costruzioni polirematiche e delle qualificazioni soggettive, ma per motivi di spazio non è stato possibile presentarlo e discuterlo qui.

- l’*arpa* ne ha 12 (*magico* 18, *divino* 7, *lunare* 6, *etereo* 5, *soave* 5, *aggraziato* 3, *soffice* 3, *armonioso* 3, *celeste* 3, *vibrante* 2, *angelico* 2, *lamentevole* 1);
- la *grancassa* 12 (*fragoroso* 9, *assordante* 3, *sussiegoso* 2, *stonato* 2, *battuto* 2, *infernale* 2, *incessante* 1, *marziale* 1, *ritmico* 1, *spettacolare* 1, *eccessivo* 1, *potente* 1).
- i *sonagli* 7 (*rumoroso* 2, *sonante* 1, *allucinato* 1, *strisciante* 1, *mistico* 1, *divertente* 1, *potente* 1);
- il *corno* ne ha 5 (*magico* 16, *possente* 8, *robusto* 8, *caratteristico* 8, *antico* 7);

Abbiamo così alcune indicazioni su come si tenta di dare un contesto espressivo, spesso umanizzato, allo specifico timbro di ciascuno strumento e su come si tenta di identificare la qualità del suono mediante l’uso metaforico, evocativo e filtrato dal soggetto (ad esempio *caldo/freddo*). Le qualificazioni di questo tipo non sono puramente soggettive, ma hanno una serie di costrizioni di tipo esterno e culturali, dipendenti ad esempio dalla tecnica costruttiva e le possibilità sonore e timbriche dello strumento (difficilmente si potrà dire che la grancassa è acuta, per ragioni tecniche) e dal contesto abituale d’uso di ciascuno strumento nella musica occidentale e nella specifica tipologie musicali di forma e di stile.

lemma	***n° strumenti diversi***
magico	20
stonato	10
dolce	8
lontano	6
allegro	5
angelico	5
bello	5
elegante	5
mitico	5
prezioso	5
struggente	5
divino	4
languido	4

soave	4
sonoro	4
splendido	4
acuto	3

Tabella 6 - Aggettivi orizzontali in ItWac

strumento	***ItWac***
flauto	638
viola	38
arpa	18
chitarra	16
corno	16
piffero	15
violino	14
sitar	4
cetra	3
violoncello	3
balalaika	2
cornamusa	2
fisarmonica	2
tamburello	2
trombone	2
launeddas	1
liuto	1
mandolino	1
ocarina	1
sassofono	1

Tabella 7- Strumenti 'magici' in ItWac

Strumento	***N° Agg diversi***
violoncello	26
chitarra	25
fisarmonica	22
cetra	21

flauto	18
sintetizzatore	18
sax	16
violino	16
pianoforte	14
sassofono	14
mandolino	13
arpa	12
clarinetto	12
contrabbasso	12
grancassa	12
gong	11
tromba	11
liuto	9

Tabella 8 - Ricchezza qualificativa in ItWac

Alcune conclusioni

Questa prima analisi dei nomi di strumenti musicali fa emergere alcune questioni sia dal punto di vista descrittivo, sia metodologico. Da quest'ultima prospettiva emergono regolarità nel rapporto tra frequenza del nome di strumento e sua capacità di produrre polirematiche stabili nella lingua che si cristallizzano nei testi non solo specialistici. Tale regolarità ci sembra poter essere estesa a qualunque altro dominio linguistico, ma questo va verificato ampliando la base di dati ed estendendola a diverse strutture sintattiche tipiche.

Si sottolinea inoltre la crucialità dell'integrazione di risorse lessicografiche integrate da analisi e dati estratti da grandi corpora per l'osservazione del comportamento testuale e dell'uso delle polirematiche nei testi. In particolare nel dominio musicale ci permette di riflettere sulle tipologie semantiche prototipiche dei nomi di strumento e su come queste poi vengano inserite in un circolo di estensione semantica che finisce per attraversare le tipologie orizzontalmente (ma ovviamente lo stesso metodo può essere utilmente adoperato per osservare ad esempio la formazione delle polirematiche avverbiali, come *moderato cantabile, adagio con brio, con agitazione, fuori tempo* o verbali, ad esempio).

Per quanto riguarda invece l’analisi delle qualificazioni che non riguardino le peculiarità costruttive, geografiche, cronologiche ed esecutivo-stilistiche è interessante osservare dal punto di vista semantico e testuale come si costruiscono una sorta di profili di personalità di ciascuno strumento, analizzabili anche in famiglie di strumenti (cordofoni, membranofoni, ecc.) dei quali è possibile non solo individuare qualitativamente il carattere, ed eventualmente confrontarlo con analoghi usi in contesti specialistici, ma anche stimare quantitativamente da una parte la varietà e ricchezza, dall’altra individuare quali sono le qualificazioni che orizzontalmente risultano più usate per descrivere il carattere e il suono di uno strumento. Questa analisi permette inoltre di mettere in luce quali siano le strategie più comuni per cogliere o attribuire senso, un senso verbalmente esprimibile, ai caratteri del suono mediante processi metaforici e di trasferimento di caratteristiche di stato d’animo dall’ascoltatore allo strumento produttore del suono.

BIBLIOGRAFIA:

ALLORTO, R. e A. FERRARI (1959). *Dizionario di musica*. Milano, Ceschina.

ARISTOMENIS, T., F. NIKOS, et al. (2002). Comparative evaluation of collocation extraction metrics.

BARONI, M. e A. KILGARRIF (2006). *Large linguistically-processed Web corpora for multiple languages*. Proceedings of the Eleventh Conference of the European Chapter of the Association for Computational Linguistics:, Association for Computational Linguistics 87-90.

BASSO, A. (1983). *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Il Lessico*. Torino, UTET.

BENSON, M. (1989). *The Structure of the Collocational Dictionary*. "Int J Lexicography" 2(1): 1-14.

BERTOLINI, C. e D. ZANNONI (1997). *Prontuario dei termini musicali*. Monza, Casa musicale Eco.

BISETTO, A. (2004). Composti e polirematiche. *La formazione delle parole in italiano*. M. Grossmann and F. Rainer. Tubingen, Niemeyer: 56-69.

BOCCAGNA, D. L. (1999). *Musical terminology : a practical compendium in four languages*. Stuyvesant, NY, Pendragon Press.

BRACCINI, R. (2007). Musica. Dizionario terminologico italiano, francese, inglese, tedesco. Bologna, Zanichelli.

CACCIARI, C. (1989). *La comprensione delle espressioni idiomatiche, il rapporto tra significato letterale e significato idiomatico*. "Giornale italiano di psicologia" 16: 413 - 37.

CACCIARI, C., F. Vespignani, et al. (2008). Aspettative seman-tiche ed espressioni idiomatiche: aspetti psicolinguistici ed evidenze elettrofisiologiche. *Neuropsicologia della comunicazione*: 139-61.

CALBI, O. (1992). *A-Z lessico della musica : teoria della musica in ordine alfabetico*. Napoli, Simeoli.

CALZOLARI, N., C. Fillmore, et al. (2002). Towards best prac-tice for multiword expressions in computational lexicons. *Proceedings of the 3rd International Conference on Language Resources and Evaluation (LREC 2002)*. Las Palmas, Canary Islands: 1934–40.

CANDĖ, R. d. (1968). *Dizionario di musica*. Milano,, V. Bom-piani.

CASADEI, F. (1994). *La semantica delle espressioni idiomatiche*. "Studi italiani di linguistica teorica ed applicata" 1: 61-81.

CASADEI, F. (1995). Flessibilità lessico-sintattica e produttività semantica delle espressioni idiomatiche: un'indagine sull'italiano parlato. *L'italiano che parliamo*. F. Casadei, G. Fiorentino and V. Samek-Lodovici. Santarcangelo, Fara Editore: 11-33.

CASADEI, F. (1995). *Per una definizione di "espressione idiomatica" e una tipologia dell'idiomatico in italiano*. "Lingua e Stile" 2: 335 - 58.

CASADEI, F. (1996). *Metafore ed espressioni idiomatiche: uno studio semantico sull'italiano*. Roma, Bulzoni.

COOVER, J. (1958). *Music lexicography; including a study of lacunae in music lexicography and a bibliography of music dictionaries*. Denver,, Bibliographical Center for Research, Rocky Mountain Region, Denver Public Library.

COWIE, A. P. (1998). *Phraseology : theory, analysis, and applications*. Oxford, Clarendon Press.

D'AGOSTINO, E. e A. ELIA (1998). Il significato delle frasi: un continuum dalle frasi semplici alle forme polirematiche. *Ai limiti del linguaggio*. F. e. a. Albano Leoni. Roma- Bari, Laterza: 287-310.

De MAURO, T. (1999). *Grande Dizionario Italiano dell'uso*. Torino, UTET.

De MAURO, T. (1999). Introduzione. *Grande Dizionario Italiano dell'uso*. T. De Mauro. Torino, UTET: VII-XLII.

De MAURO, T. (1999). Postfazione. *Grande Dizionario Italiano dell'uso*. T. De Mauro. Torino, UTET: 1163-83.

De MAURO, T. (2005). *La fabbrica delle parole : il lessico e problemi di lessicologia*. Torino, UTET libreria.

De MAURO, T. e M. Voghera (1996). Scala mobile. Un punto di vista sui lessemi complessi. *Italiano e dialetti nel tempo. Saggi di grammatica per G. Lepschy*. B. Paola;, G. Cinque, T. De Mauro and N. Vincent. Roma, Bulzoni: 99-131.

DELLA CORTE A. e G. M. Gatti (1930). *Dizionario di musica*. Torino [etc.], G. B. Paravia & c.

EGGEBRECHT, H. H. (1955). *Studien zur musikalischen Terminologie*. Mainz,, Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur; in Kommission bei F. Steiner.

EGGEBRECHT, H. H. (1972). *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Wiesbaden,, F. Steiner.

EGGEBRECHT, H. H. a. (1981). Zur Wissenschaft der auf Musik gerichteten Wörter. *Cultural and historical aspects of musical terminology*: 776-8.

ELIA, A., E. D'AGOSTINO, et al. (1985). Tre componenti della sintassi italiana: frasi semplici, frasi a verbo supporto e frasi idiomatiche. *Atti del XVII congresso internazionale della Società di linguistica italiana*, Bulzoni: 311-26.

EVERT, S. (2004). The Statistics of Word Cooccurrences: Word Pairs and Collocations. Stuttgart, University of Stuttgart.

EVERT, S. e B. KRENN (2001). Methods for the qualitative evaluation of lexical association measures. *Proceedings of the 39th Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics*. Toulouse, France: 188 - 95

FELBAUM, C. (1998). *WordNet : an electronic lexical database*. Cambridge, Mass, MIT Press.

FELBAUM, C. (2007). *Idioms and collocations : corpus-based linguistic and lexicographic studies*. London ; New York, Continuum.

FIRTH J. (1957). Modes of Meaning. *Papers in Linguistics 1934-51*. Oxford, Oxford University Press: 190-215.

HALLIDAY, M. (1966). Lexis as a Linguistic Level. *In memory of J.R. Firth*. C. E. Bazell and J. R. Firth. London,, Longmans: 148-63.

HOANG, H. H., S. N. KIM et al. (2009). A re-examination of lexical association measures. *ACL/IJCNLP Multiword Expressions Workshop*: 31-9

JACKENDOFF, R. (1997). *The architecture of the language faculty*. Cambridge, Mass., MIT Press.

KILGARRIF, A. (2006). Collocationality (and how to measure it). *Proceedings of the 12th EURALEX International Congress*. E. Corino, M. C. and C. Onesti. Torino, Edizioni dell'Orso, Alessandria: 997-1004.

KILGARRIF, A., P. Rychly, et al. (2004). The Sketch Engine *Proc. Euralex*. Lorient, France: 105-16.

KILGARRIF, A. e D. TUGWELL (2001). WORD SKETCH: Extraction and Display of Significant Collocations for Lexicography. *Proc. ACL workshop on COLLOCATION: Computational Extraction, Analysis and Exploitation*. Toulouse: 32-8.

LIMENTA, F. (1940). *Dizionario lessicografico musicale italiano-tedesco-italiano*. Milano,, U. Hoepli.

MURARO, M. T., Ed. (1995). *Le parole della musica. Studi sul lessico della letteratura critica del teatro musicale in onore di Gianfranco Folena, vol. II*. Firenze, Olschki.

NAPOLI, E., Ed. (2006). *Dizionario dei termini musicali* Milano, B. Mondadori.

NICOLODI F. e P. TROVATO, Eds. (1994). *Le Parole della musica. Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena, vol. I*. Firenze, Olschki.

NICOLODI, F. e P. TROVATO (1996). *Tra le note : studi di lessicologia musicale*. Fiesole [Italy], Cadmo.

NICOLODI, F. e P. TROVATO, Eds. (2000). *Le parole della musica. Studi di lessicologia musicale, vol. III*. Firenze, Olschki.

NICOLODI, F. e P. TROVATO (2000). *Studi di lessicologia musicale*. Firenze, Olschki.

O'DELL, F. e M. McCARTHY (2008). *English collocations in use*. Cambridge ; New York, Cambridge University Press.

PAPAGNO, C. (2008). Comprensione di espressioni idioma-tiche: evidenze neuropsicologiche. *Neuropsicologia della comunica-zione*: 121-37.

PEARCE, D. (2002). A Comparative Evaluation of Collocation Extraction Techniques. *Third International Conference on Language Resources and Evaluation*. Las Palmas, Spain: 1530-6.

PETROVIC, S., J. SNAJDER, et al. (2006). *Comparison of collocation extraction measures for document indexing*. Information Technology Interfaces, 2006. 28th International Conference on, 451-6.

PFISTER, M. (1993). *A Concise Dictionary of Musical Terminology*. "Zeitschrift fur Romanische Philologie" 109: 1-2.

POZZI, R. (1995). *Tendenze e metodi nella ricerca musicologica. Atti del Convegno internazionale Latina, 27-29 settembre 1990*. Firenze, Olschki.

SINCLAIR, J. (1991). *Corpus, concordance, collocation*. Oxford, Oxford University Press.

SINCLAIR, J. M. e R. CARTER (2004). *Trust the text : language, corpus and discourse*. London ; New York, N.Y., Routledge.

SINCLAIR, J. M., S. JONES, et al. (2004). *English collocation studies : the OSTI report*. London ; New York, Continuum.

STUBBS, M. (2002). *Two Quantitative Methods of Studying Phraseology in English*. "International Journal of Corpus Linguistics" 7(2): 215-44.

TONANI, E. (2005). *Storia della lingua italiana e della musica : italiano e musica nel melodramma e nella canzone : atti del IV Convegno ASLI Associazione per la storia della lingua italiana, Sanremo, 29-30 aprile 2004*. Firenze, F. Cesati.

VIETRI, S. (1986). *Lessico e sintassi delle espressioni idiomatiche*. Napoli, Liguori.

VIETRI, S. (2004). *Lessico-grammatica dell'italiano*. Torino, UTET.

VOGHERA, M. (1994). *Lessemi complessi: percorsi di lessicalizzazione a confronto*. "Lingua e stile" 28: 185-214.

VOGHERA, M. (2004). Le polirematiche. *La formazione delle parole*. M. Grossmann and F. Rainer. Tübingen, Max Niemeyer Verlag: 56-68.

ZIPF, G. K. (1949). *Human Behavior and the Principle of Least Effort*, Addison-Wesley Press.

Francesco MANGIAPANE

LE VETRINE, DISPOSITIVO SEMIOTICO

.

La questione sociale della vetrina

Nate agli albori del commercio moderno per potenziare l'attività di promozione della merce, fino ad allora delegata unicamente al venditore, le vetrine dei negozi hanno ben presto assunto il valore più ampio di "segno dei tempi". Un segno molto evidente, se è vero che la loro diffusione abbia progressivamente trasformato le città a propria misura, ridisegnandone l'identità: *passages*, gallerie, boulevard non avrebbero avuto motivo di esistere senza la vetrine, ma nemmeno avrebbero avuto, senza di esse, granché da gironzolare flaneur e "uomini della folla". Da semplice strumento di lavoro peraltro emerso in un settore abbastanza specifico, quello della vendita al dettaglio, le vetrine avrebbero generato un enorme impatto sociale, rivoluzionando spazi e relazioni in società, tanto da essere al giorno d'oggi comunemente riconosciute fra i simboli più pregnanti della modernità[1].

Tali radicali trasformazioni avvengono prevedibilmente su più versanti. Un primo cambiamento investe la dinamica stessa del commercio. Le vetrine, infatti, rendendo potenzialmente superflua la presenza fisica del venditore, trasformano la relazione fra il punto vendita e il cliente contribuendo a "spersonalizzarla", intervenendo così, secondo l'opinione diffusa degli studiosi del consumo, in un più ampio processo di "spersonalizzazione" dei rapporti sociali che, possiamo per comodità circoscrivere riferendoci al passaggio fra *Gemeinschaft* e *Gesellshaft*. Ancora, le vetrine avrebbero avuto un carattere fondativo della "società dello spettacolo", sarebbero state il primo palcoscenico in cui il consumo avrebbe giocato un ruolo da protagonista fine a se stesso,

---

[1] Per un quadro generale delle trasformazioni a cavallo fra XIX e XX secolo vedi Benjamin (1982). Per una storia della vetrina, rimandiamo a De Oliveira, (1997) pagg. 25-44. Cfr. anche Codeluppi (2000), Codeluppi, Ferraresi (2007).

il luogo di una “visione” innanzitutto, tanto potente da essere principio della civiltà delle immagini, ma anche luogo dell’ostentazione “ad ogni costo” e al di là di ogni pudore, in una logica di valorizzazione dell’istante e della gratificazione immediata. *Carpe diem*, in effetti, sembra esortare ogni vetrina che si rispetti durante il consueto andirivieni della vita quotidiana.

In tale processo sarebbe, secondo Codeluppi (2007), rinvenibile una dinamica originale, un carattere di progressiva “vetrinizzazione sociale” che mutuando, per l’appunto, la propria logica dalle vetrine, a partire dal Settecento, avrebbe progressivamente intriso di sé ogni aspetto della vita sociale, dalla percezione di Sé nel rapporto con il proprio corpo (per esempio, nell’ossessione dei nostri anni per la forma fisica), alla “ostentazione” della vita privata (di certi reality show o di comunità online come Second life), fino alla costruzione di città vetrina (come Celebration di Disney in California) e perfino al modo di relazionarsi con la morte (vissuta come “ultima vetrina” e in quanto tale, spettacolo da consumare o magari evento da costruire e pianificare dettagliatamente). La vetrinizzazione può essere così colta nel progressivo “spettacolarizzarsi” della vita quotidiana tipico della merce esposta, a cui corrisponderebbe un’alienazione, una solitudine irriducibile dell’uomo “lasciato solo” di fronte alla merce in vendita.

Un’analisi semiotica delle vetrine le considererà, più dimessamente, come *dispositivi spaziali* in grado di svolgere determinati compiti in funzione di un proprio regime espressivo storicamente documentato, preziosa guida per ogni estensione metaforica del concetto adeguata a rendere conto di fenomeni sociali più o meno ampi. Il punto di vista di questo articolo sarà pertanto *etnosemiotico* (Marsciani 2007), interessato alle microdinamiche di costruzione del senso a partire dalle quali eventualmente spiegare fenomeni sociali di più larga scala e impatto, legando l’infinitamente piccolo dell’“andare per vetrine” a una visione più ampia del sistema sociale. Si procederà, insomma, un po’ come il tabaccaio di *Smoke*[2], che, tutti i giorni, alla stessa ora, fotografava la strada dalla facciata del suo negozio alla ricerca delle minime variazioni rilevabili dal proprio specifico punto di vista: osservando quelle fotografie, a un occhio attento si sarebbero svelati i piccoli scarti significativi che generano il cambiamento, le lentissime ma incessanti trasformazioni della società.

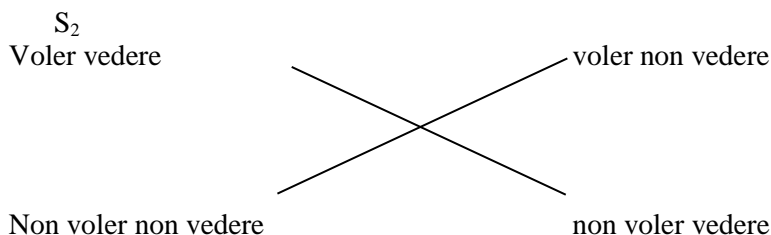
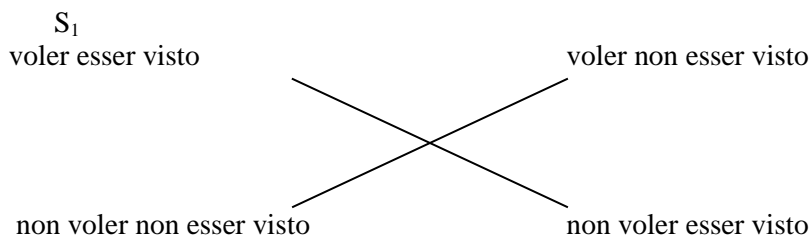
[2] Il riferimento è al noto film di Paul Auster e Wayne Wang uscito nelle sale nel 1995.

Basi di una semiotica delle vetrine

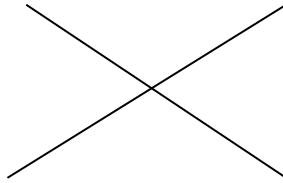
Innanzitutto sembra opportuno riflettere sul riferimento semantico forte di questi dispositivi: il termine *vetrina* rimanda immediatamente al materiale di cui essa è composta, ovvero il vetro. ManarHammad (2002 pagg. 209-216), in un suo lavoro di qualche anno fa, si riferiva al vetro come a un materiale che, se posto come "frontiera", ovvero come elemento di separazione fra due spazi, agisce sul regime del permesso e dell'interdetto. Se un muro costituisce un limite che interdice qualsiasi comunicazione fra i due spazi, un elemento in vetro, per esempio una vetrina, agisce selettivamente: lascia passare i raggi solari ma ripara dagli agenti atmosferici, permette una congiunzione sul piano visivo (nel nostro caso, per esempio, con un prodotto) ma ne inibisce una congiunzione fisica (a meno che lo stesso prodotto non venga acquistato all'interno del punto vendita). Questo meccanismo di *interdizione selettiva* può in determinate circostanze avere delle ricadute dal punto di vista passionale, nella misura in cui all'oggetto *sottovetro* si attribuisca un valore o un disvalore. Il vetro, da questo punto di vista, può promettere o minacciare, persuadere o dissuadere, in funzione del fatto che l'oggetto o la situazione visti vengano valorizzate positivamente o negativamente. Poniamo il caso di trovarci di fronte a un ufficio postale per spedire un pacco. Il fatto di vedere attraverso il diaframma di vetro una lunga coda di persone in fila potrebbe dissuadere il potenziale cliente "minacciando" una snervante attesa. Al contrario, l'ufficio vuoto o con pochi clienti, promette che l'operazione possa venire espletata nel minor tempo possibile. Allo stesso modo, la vetrina che espone un gioiello "promette" che la congiunzione in un primo momento soltanto visiva possa trasformarsi in contatto fisico a condizione che l'osservatore si trasformi in cliente del punto vendita. Si potrebbe obiettare che una vetrina può essere infranta e quindi permettere comunque una congiunzione con l'oggetto del desiderio. Ciò sarebbe al costo di subire una sanzione sociale negativa che potrebbe, al limite, portare anche alla perdita della propria libertà: la scelta di infrangere la vetrina e di contravvenire alla sua perentorietà implicherebbe la conseguenza di imbattersi in situazioni considerate dai più ben poco desiderabili.

Proprio a partire dalla considerazione della vetrina come *spazio che agisce,* si può assumere una consapevolezza per certi versi ovvia per il semiologo: lo spazio è un linguaggio, consistente di un piano

dell'espressione e di un piano del contenuto in presupposizione reciproca, in grado di parlare di altro da sé (Cavicchioli 1996, 2002, Marrone 2001, Fabbri-Marrone 2000, Hammad 2002). Ogni suo enunciato, direbbe Austin (1962), è *performativo,* agisce. La promessa o la minaccia del vetro, pertanto, sono da considerarsi a tutti gli effetti come *azioni*, che hanno un loro naturale impatto sociale sia a livello cognitivo che patemico.

Ma le determinazioni passionali cui la vetrina può dar vita possono essere per altro verso molto più complesse, se si prendono in considerazione i *regimi di visibilità* cui essa può dar luogo in relazione alle disposizioni passionali di chi si trova ad osservarla. Il riferimento va qui ai "giochi ottici" messi in luce da Eric Landowski(1989 pagg. 111-134) nella sua *Società riflessa*, testo che ci sembra appropriato al nostro scopo già dal titolo. Landowski ritiene che ogni visione è sempre il frutto della disposizione di due soggetti, un osservatore e un osservato, e che essi sono in qualche modo modalizzati nei confronti di ciò che si trovano a osservare. Dall'incrocio delle determinazioni modali dei due soggetti deriverebbe l'effetto di senso passionale della "visione". Prendiamo a mo' di esempio la modalità del volere in relazione a ciò che si sta osservando; proiettata in un quadrato semiotico otterremmo una configurazione di questo genere:

S_1 = attante osservato
S_2 = attante osservatore

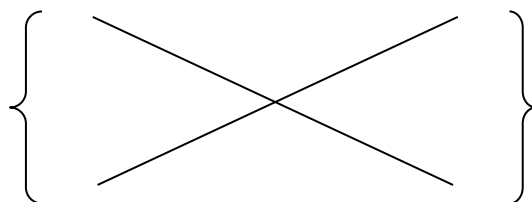
Incrociando i due quadrati otteniamo ben quattro possibilità: *complementarietà*, *conformità*, *contraddizioni* e *contrarietà*, che generano, come è logico, quattro posizioni ciascuna.

Ecco, ad esempio, il quadrato delle *contraddizioni*:

La configurazione passionale della "visione" viene così innescata nel rapporto tra soggetto osservatore e soggetto osservato. Questi *confronti modali* danno luogo a una casistica molto eterogenea generata dall'incrocio dei semi di ognuna delle categorie: il quadrato appena presentato rappresenta, pertanto, solo un esempio comunque replicabile per ognuna delle quattro modalità (potere, volere, sapere, dover vedere). Il risultato di questi incroci genera in alcuni casi passioni nominabili in quanto riconosciute socialmente o, altre volte, "passioni senza nome", le quali, pur essendone chiara la configurazione modale, non hanno ricevuto una definizione sociale tale da farle emergere dall'indeterminato.

A proposito della disposizione del soggetto osservatore, è possibile *posizionare* i passanti in funzione del loro rapporto con lo spazio che attraversano. È ciò che mostra Floch (1990 pagg. 59-88) in una ricerca sugli utenti del servizio pubblico per la società gestore della metropolitana parigina RATP. Piuttosto che chiedere agli utenti il loro grado di soddisfazione, nella convinzione che un tale metodo dia luogo a non pochi elementi di criticità, il semiologo batte un'altra strada, quella della ricerca etnografica. A partire dall'analisi dei comportamenti degli utenti, Floch, così, rileva una fondamentale opposizione: i viaggiatori possono essere distinti in base al modo in cui costruiscono il loro

percorso attraverso la stazione della metropolitana. Da una parte i *sonnambuli*, viaggiatori che privilegiano la continuità del percorso, meno sensibili alle suggestioni dell'ambiente circostante; dall'altra, gli *esploratori*, più inclini a sacrificare il loro tempo per indagare e conoscere a fondo lo spazio discontinuo che si trovano ad attraversare. Dalla declinazione della categoria semantica individuata - che oppone la valorizzazione della continuità del percorso alla valorizzazione della sua discontinuità - possono essere identificati altri due tipi umani, i *bighelloni*, soggetti "disponibili" a lasciarsi catturare dagli elementi di "attrazione" dello spazio valorizzando così la "non-continuità", e i *professionisti*, che traggono la loro legittimazione dalla individuazione del percorso più breve, dell'attraversamento competente in grado di individuare ogni scorciatoia che possa ridurre al minimo gli elementi di discontinuità, interessati dunque alla "non-discontinuità".

Da qui il quadrato:

Esploratori **Sonnambuli**

Non Continuità Non Discontinuità

Bighelloni **Professionisti**

Si capisce come una tale tipologia possa essere utile per una semiotica delle vetrine: l'attraversamento della strada, il ritmo costruito dall'andatura del passante modalizza la visione. Cosicché, per restare sui nostri esempi, è ragionevole ipotizzare un "voler vedere" come modalizzazione di partenza dell'"esploratore" di fronte ad un "voler non vedere" per il "sonnambulo", che attraverserà la strada senza colpo ferire, sopraffatto dall'abitudine e impermeabile a qualsiasi suggestione. Ancora, "il bighellone", potrebbe attraversare la strada, disponibile a

farsi catturare dalla vetrine posizionandosi su un “non voler non vedere”, mentre “il professionista”, interessato soltanto alle vetrine che espongono il prodotto di suo interesse e disinteressato a tutto il resto su un “non voler vedere”.

Un modello d’analisi e alcune conseguenze

Ad essere modalizzato, però, non è soltanto il passante, ma, come si è già detto, anche l’oggetto della visione. A questo proposito, ci può tornare utile il modello proposto da Ana Claudia De Oliveira (De Oliveira 1997 pag. 85)[3] che tenta di distinguere le vetrine in base al rapporto che esse intrattengono con lo spazio che le accoglie. Secondo la semiologa brasiliana, la vetrina è pensabile come uno spazio di mediazione fra interno ed esterno, spazio del punto vendita e spazio della città, elemento di seduzione per il cliente, tratto identitario per caratterizzare lo spazio cittadino. In questo senso, De Oliveira distingue tra quattro tipi di dispositivi distinti di mediazione: la vetrina, può essere elemento di *separazione*, *incrocio*, *annullamento* e *invasione* dello spazio esterno. Si ha una *separazione* quando la *soglia* della vetrina tenderà a trasformarsi in *limite*[4], distaccando nettamente interno ed esterno del punto vendita. Si ha, invece, *incrocio*, quando la vetrina sarà concepita come un spazio di dialogo tra gli spazi propri del negozio e quelli della strada. *Annullamento* quando ad essere messa in crisi la distinzione stessa tra interno ed esterno del locale, per esempio nei casi delle vetrine a giorno, *invasione* quando il punto vendita “invade” allargando, di fatto, la propria superficie espositiva. Si capisce, anche qui, che il “trattamento” dello spazio della vetrina è un modo di *modalizzarla*. Evidentemente, una vetrina opaca, che tende a costruirsi come elemento di separazione fra interno ed esterno, è un modo per comunicare una volontà di negazione della visione (per esempio, nel caso dei negozi di lusso, che utilizzano la vetrina come strumento per scremare la clientela), al contrario, l’invasione, è un tentativo, di presentarsi al passante come oggetto che “vuole esser visto”.

Questa tipologia viene elaborata da De Oliveira a partire da una “passeggiata” a Parigi in una strada di Montparnasse, Rue Bréa, di cui vengono esaminati tutti i punti vendita. Da questa passeggiata emerge,

---

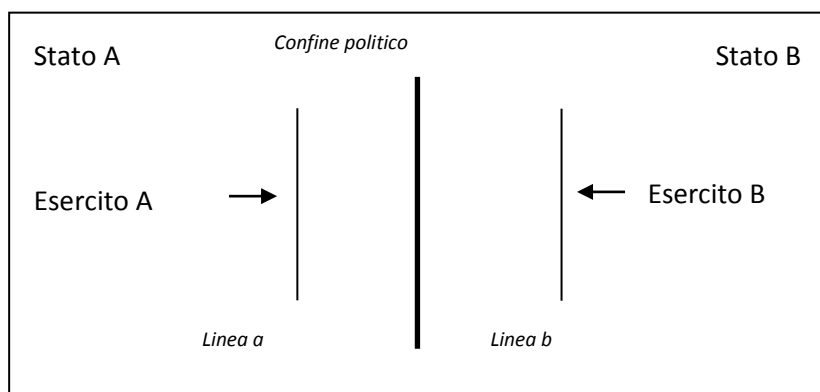
[3] Uno stralcio del lavoro è disponibile in italiano, in Grandi (1994).

[4] Per la nozione di soglia e limite in semiotica rimandiamo a Zilberberg (1993) o in italiano al suo saggio dello stesso autore contenuto in Fabbri-Marrone (2000).

peraltro, con forza, che lo spazio costruisce una propria sintassi, un proprio ritmo, alla base di un *senso comune* della strada: i negozi, infatti, non sono monadi isolate, ma costruiscono il loro stile e di conseguenza la loro identità[5] anche a partire dalla posizione nella strada e dalla relazione con gli altri punti vendita. Questa relazione non è soltanto e semplicisticamente pensabile come un'operazione di *adeguamento*, per esempio, al *mood* preesistente della strada, ma funzionerà come un vero e proprio linguaggio in grado di parlare di altro da sé.

Frontiere

Una prima conseguenza di questo modello, che deriva dal fatto che la vetrina è uno strumento di comunicazione essenzialmente visivo, è che la congiunzione visiva, al contrario di quella fisica, può avvenire entro un'area sensibile abbastanza ampia non determinabile a priori. Se la frontiera rimane tracciata dalla sottile lastra di vetro che segna l'esposizione, non si può prevedere a partire da che momento essa comincerà ad esercitare il proprio "potere", proprio perché la vetrina è un oggetto semiotico che mette in relazione i soggetti in gioco. A essi toccherà concordare hicetnunc il momento in cui attivare la relazione e mettere in funzione la frontiera. Una cosa molto simile avviene in campo militare: se il confine politico può essere tracciato con sicurezza su una mappa, chi può dire quando esso venga effettivamente attivato, una volta oltrepassata la zona a rischio che permette la relazione fra due eserciti?

Marrone (2001 pag. 303) illustra una situazione di questo genere:

[5] Per ogni approfondimento circa l'accezione in cui vengono utilizzati i termini *stile* e *identità* vedi Floch, (1995), in particolare pagg. 32-59.

Dallo schema si può facilmente riconoscere la "zona calda", compresa fra le linee *a* e *b*, considerata a rischio.

La metafora militare calza a pennello al nostro caso proprio perché, nel commercio, come sanno bene gli esperti di marketing, di contesa si tratta, sicuramente fra venditore e cliente ma, e ciò non va sottovalutato, anche tra i punti vendita presenti in una determinata area, costretti a contendersi gli sguardi dei passanti con sempre più affilate armi di persuasione.

Aspettualità

Una volta stabilito il contatto è ancora necessario tenere conto di un altro ritmo, c'è una dimensione aspettuale dello sguardo della vetrina, esso "deve essere", per definizione, *puntuale*. Per questo, lo nota già la De Oliveira (1997 pag. 59) e lo sanno benissimo i vetrinisti (Marcel 1998), la vetrina viene allestita come un montaggio discorsivo per un *apprendimento istantaneo* su almeno tre livelli: sulla tipologia del negozio, sull'identità specifica dello stesso e su prodotti e marche commercializzate. La vetrina va, già a partire dalla sua progettazione, intesa come dispositivo da guardare di sfuggita, magari *ricorsivamente*, ma sempre *passando*. Se così non fosse, scatterebbe subito una sanzione negativa. Un soggetto che dovesse trattenersi più del *socialmente dovuto* di fronte a una vetrina, desterebbe di sicuro l'imbarazzo del negoziante, fino al punto da determinarne l'intervento: «Prego, desidera?».

Proprio l'impossibilità di fruizione prolungata, impone alle vetrine la necessità di rinnovarsi quotidianamente, essendo questo il solo modo di poter mantenere viva la relazione con la clientela abituale. A questo proposito, Paco Underhill (2004 pag. 189) rileva che all'interno dei centri commerciali, a cambiare più frequentemente sono le vetrine rivolte al pubblico dei teenager: sono, infatti, essi, insieme agli anziani, ad essere il pubblico più affezionato che verosimilmente passerà più spesso di fronte alla medesima vetrina.

Riflessi

Ancora, il vetro è un dispositivo riflettente, se da una parte permette alla vista di penetrare al proprio interno dall'altra riflette, convoca su di sé ciò che le sta all'esterno. Se diamo per buona la vecchia definizione jakobsoniana di poesia come di "paradigma che si dispiega nel

sintagma”, possiamo intendere il carattere poetico che la vetrina può in certi casi assumere. Non a caso, le vetrine sono state talvolta rappresentate come luogo della “presa estetica”, dell’attimo rivelatore che permette di posizionarsi in relazione al mondo. Si può affermare che ogni vetrinista che si rispetti punti proprio a tale presa estetica, a incantare il proprio interlocutore e a offrirgli una chiave di lettura del suo essere in relazione al mondo. Interessante a questo proposito una massima attribuita a Andy Warhol (1994): «*Mi sono guardato nella vetrina di un negozio e ho notato che sono proprio appariscente per la strada*», in cui il famoso artista attribuisce un carattere rivelatore della proprio identità al riflesso della vetrina. Ma anche alcuni momenti di un film studiato da Marrone (2007a), “The Terminal” di Steven Spielberg. La storia è quella di un signor nessuno, Viktor Navorskij, che, giunto negli Usa da una piccola nazione dell’Est Europa, a causa di un colpo di stato nel suo paese d’origine, rimane bloccato in aeroporto, dato che il suo passaporto non viene riconosciuto più come valido per l’ingresso in territorio americano. A partire da questo “inconveniente”, il protagonista, costruirà proprio in aeroporto, spazio considerato come *non-luogo* (Augé 1997) per eccellenza, la propria favola, con tanto di storia d’amore a contorno. Secondo Marrone, il momento principale del film si realizza proprio di fronte a un’interfaccia di vetro, l’uscita dell’aeroporto JFK. Il protagonista del film decide di non attraversare la soglia di uscita dell’aeroporto, temporaneamente sguarnita, proprio a causa di un riflesso. L’immagine disturbata di sé “in congiunzione” con il viavai di gente oltre la porta, anch’essa riflessa sul vetro dal di fuori, lo respinge, *poeticamente* lo posiziona rispetto a un mondo ed a una congiunzione che egli rifiuta e che lo porterà a desistere dal tentativo di lasciare l’aeroporto.

Figura 1. Viktor Navorskij*riflesso* nella porta d'uscita dell'aeroporto Jfk.

Significativo, potremmo aggiungere, il fatto che Viktor utilizzi regolarmente il carattere rivelatore del riflesso per orientarsi nelle proprie scelte. Egli, infatti, sceglierà gli abiti da indossare durante la sua sosta obbligata in aeroporto proprio attraverso il medesimo meccanismo: osservando il proprio riflesso nella vetrina *sovrapposto* all'abito esposto egli valuterà ancora una volta *poeticamente* la propria silouhette, alcune volte desistendo con una smorfia di disapprovazione nei confronti del risultato finale del montaggio ma alla fine rinvenendo un capo adeguato da acquistare.

Figura 2. Viktor Navorskij con una smorfia, abbandona un abito non di suo gradimento.

Figura 3. Viktor Navorskij trova l'abito giusto.

Consistenza: rompere le vetrine

Dal punto di vista macro, della città, è interessante notare come la vetrina, elemento effimero per definizione, sia pensabile anche come dispositivo costruttore di socialità, sia nel senso, se si vuole banale di elemento identificatore dello spazio urbano (il ruolo delle vetrine degli Champs Élysées in relazione all'identità parigina potrebbe essere un buon esempio al proposito) ma anche di strumento che mette in relazione gli individui in una data comunità. Algirdas Greimas (1987 pagg. 60-61) a questo proposito proponeva l'esempio di una donna alle prese con la proverbiale passeggiata per lo shopping: quale sarebbe il piacere di girare mille negozi, guardare innumerevoli vetrine per poi magari non comprare niente? A questa domanda il semiologo trova una risposta soddisfacente: andare per vetrine significa mettere alla prova la griglia culturale alla base del gusto personale, verificare che esso corrisponda a quello della città, che sia *up to date* rispetto al pezzo di mondo cui si vuole assomigliare. Ogni qual volta tale verifica dovesse risultare positiva, ovvero che il proprio gusto dovesse corrispondere a quello rappresentato, scatterebbe la auto-sanzione positiva; detto in altro parole, il piacere di andare per vetrine.

Attraverso questo meccanismo, la società costruisce un proprio *senso estetico*, un senso che è sociale e che funziona saussurianamente come un sistema di segni, esso è allo stesso tempo *intangibile* rispetto all'intervento del singolo ma altamente *mutevole* in diacronia. Il fatto che, al giorno d'oggi, sempre più *estetiche* convivano e vengano rappresentate nelle vetrine dei negozi non fa altro che complessificare il

quadro d'insieme: ogni gruppo sociale può trovar rappresentata una propria estetica, una griglia culturale a sé confacente con la quale poter mettere in relazione la propria. Questa convivenza però non è tanto equilibrata e pacifica come potrebbe sembrare.

Se così fosse non si capirebbe il perché, per esempio negli anni '90 (ma lo stesso discorso potrebbe valere per i movimenti di protesta del '68 o del '77), le vetrine siano diventate bersaglio dei manifestanti no-global. Colpendo la vetrina, *infrangendo* il vetro che separa la strada dal negozio, si colpisce la rappresentazione che il negozio offre di sé alla città e che, di conseguenza, la città dà di sé stessa, assumendone un'inadeguatezza di fondo. Di più, lo si fa nella *logica* della vetrina, ancora una volta a partire dalle qualità sensibili del vetro. Il sogno rappresentato, infatti, proprio per il fatto di essere *in vetrina*, è fragile: si può infrangere. Quando, allora, lo scollamento tra il sogno dall'allestimento spaziale della vetrina (enunciato della città) e la realtà così come viene percepita dai manifestanti (soggetti enunciatori della città, tra gli altri) viene avvertito come troppo ampio, scatta la rabbia e la violenza, da offrire in pubblico, come spettacolo, come segno per tutti. Questo meccanismo chiaramente si configura come tentativo estremo di una forza sociale, che, dal proprio punto di vista, prova a ridare equilibrio al sistema della socialità e alle sue rappresentazioni, al prezzo di scontrarsi prevedibilmente con le altre forze sociali attive nello spazio, la cui reazione è allo stesso modo prevedibile.

Conferma ne è il fatto che, durante i recenti disordini a Belgrado in reazione alla dichiarazione d'indipendenza da parte del Kosovo, i negozianti delle vie del centro abbiano escogitato uno stratagemma per salvare le loro vetrine: esibire il messaggio politico dei dimostranti nello spazio espositivo, "Kosovo je Srbija".

Le vetrine così allestite sono state, nella maggior parte dei casi, risparmiate dalla furia distruttiva dei violenti.

Figura 4. Una delle vetrine del centro di Belgrado durante le manifestazioni di protesta contro l'indipendenza del Kosovo.

Va da sé che alcuni brand hanno immediatamente approfittato dello "spettacolo" di insubordinazione delle manifestazioni, rappresentandolo sia in vetrina (ai tempi dell'uscita del saggio cult *No-Logo* (Klein 2001), non era difficile imbattersi in vetrine che provocatoriamente accostavano il libro a capi firmati e costosissimi) che nell'advertising.

Cosa succede, però, se a rompere il vetro è la vetrina stessa? Il caso è altrettanto interessante, e riguarda Apple[6]. La storica azienda californiana negli ultimi anni ha puntato molto sull'effetto riflettente del vetro per costruire il proprio discorso. Come ha fatto notare Marrone (2007b pagg. 176-177) nel suo recente "Il discorso di marca", l'uso della luce riflessa sul prodotto (che egli rilevava su un annuncio Sony ma che è costitutivo anche dell'estetica Apple), implica necessariamente una istanza enunciativa superiore emanatrice di luce, prevedibilmente, la marca stessa. Un simile tipo di rappresentazione sembrerebbe affermare che il prodotto viva della luce riflessa della marca, la quale, assumendo a tutti gli effetti una fisionomia divina nei confronti del prodotto stesso e del pubblico di lettori che ne subiscono il fascino, ne rappresenta il

---

[6] Per un approfondimento sull'identità di marca di Apple in una prospettiva semiotica, rimandiamo alo studio fondativo di Floch (1995) e ai successivi Marrone (2007b), Mangiapane (2008).

motore semiotico. “Rompere il vetro”, applicando un adesivo che ne simuli la rottura allo schermo della vetrina che espone un iPod hi-fi, significa allora per Apple, porre sempre più chiaramente un discrimine: se la marca vive nell’empireo della perfezione, il prodotto, in quanto sua *emanazione*, nel corpo, senza diaframmi di mezzo, deve testimoniare nel mondo, la verità della marca. Discorso religioso e discorso di marca, sempre più vicini e proprio a partire dalla vetrina.

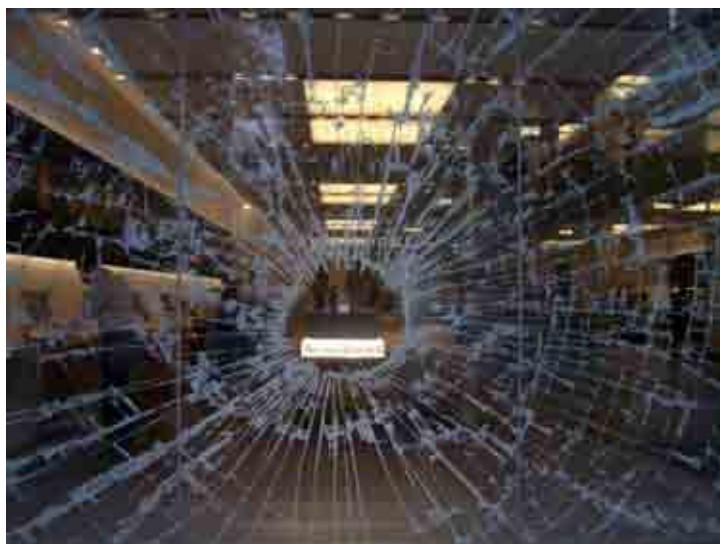



Figura 5 La vetrina “infranta” di Apple

Figura 6 Vista laterale della vetrina “infranta” di Apple

Interessante notare come la “critica alla vetrina” da parte della marca avvenga proprio sul piano della sua insufficienza sensoriale. A essere posto sotto accusa è proprio il meccanismo messo in luce da Hammad (2001 pagg. 209-216) della selezione sensoriale. La vetrina appena presentata annuncia l’insufficienza della visione come elemento discriminante dell’identità del prodotto: iPod hi-fi può avere una sua ragion d’essere solo convocando il senso dell’udito. È la potenza delle vibrazioni del nuovo aggeggio tecnologico a infrangere il diaframma di vetro. La vetrina, elemento visivo per definizione insonorizzante, deve allora essere rotta, oltrepassata, anche per coinvolgere il resto del corpo, per fondare un’esperienza totale della marca.

È proprio a partire dalla denuncia di questa insufficienza sensoriale che la marca tenta di *devetrinizzarsi*: si spiegano così gli ibiridi spuntati da più parti nel mondo del retail, come per esempio le vetrine “tocca e senti” (Codeluppi 2000 pag. 91) di Nike ma anche il progressivo *oscurarsi* della vetrina, invece dello store: il negozio[7] sembrerebbe essere il solo elemento spaziale che, includendo il soggetto integralmente, sia in grado di coinvolgerlo integralmente.

Conclusioni

Queste sintetiche riflessioni ci inducono a riflettere sul dispositivo vetrina tout court.

Una prima considerazione può essere legata al fatto che esso non deve essere confuso con la *modalità dell’esposizione*. Il problema dell’esporre la merce e più in generale del *mettere in mostra* è molto più antico della macchina semiotica storicamente datata della vetrina. In conseguenza di ciò, è utile riflettere sulle particolari dinamiche messe in atto dal meccanismo storico della vetrina: ciò non può prescindere dalla considerazione delle qualità sensibili che la caratterizzano. La qual cosa ci riporta ad una riflessione sul vetro e sulle opportunità e sui vincoli semiotici che il suo utilizzo comporta: alla vetrina, come dicono i francesi, *si può dare una leccatina*[8], riconoscendone la promessa o la minaccia. In questa logica, essa diventa costruttrice di socialità, da una

[7] In Italia, capostipite di questa *rinascita* del punto vendita come luogo dell’esperienza, in primis sensoriale ma anche - a detta per esempio del famoso architetto Rem Koolhaas nei riguardi degli store da lui disegnati in giro per il mondo (Freund, 2001) - “politica”, è “Corso Como 10” (Nelson, 2001).

[8] Il riferimento è al modo di dire francese: «*Il faut que je lèche les vetrines*».

parte costruendo un senso comune visivo cui fare riferimento, dall'altra riconfigurando il rapporto fra soggetto e oggetto nella presa estetica. Essa è anche regolatrice dei ritmi che scandiscono l'incedere dei flussi attraverso le città, indicando una propria modalità di fruizione e segnando il precario discrimine, l'irrisolta ma ordinaria *tensione*, fra dentro e fuori, strada e negozio, in definitiva pubblico e privato. Queste opposizioni indicano la direzione su cui puntare per mettere in luce il senso della vetrina, un senso che è possibile circoscrivere solo in un'ottica dialettica. Abbiamo però anche visto che alla vetrina è possibile infliggere un colpo, frantumandola. Ancora, a partire da questa evenienza, sembra utile ricondurre la questione della vetrinizzazione alla sua natura di processo tensivo: essa assume senso solo in funzione di una opposizione fondamentale quella che riconosce un parallelo processo di *devetrinizzazione*, inerente ambiti altrettanto ampi e significativi della vita sociale. La marca, per esempio, sempre meno, riesce ad accontentarsi della selezione sensoriale operata dalla vetrina: cerca il corpo, vuole coinvolgerlo completamente.

Il *senso* della vetrina, però, non può essere ricondotto soltanto alla questione dell'interfaccia di vetro che ne costituisce l'essenza: è anche un modo particolare di interagire attraverso questa interfaccia. Internet, pur operando *sottovetro,* in questi anni ha provato a emanciparsi proprio dalla *logica della vetrina*, indicandone i limiti.

Il tentativo di tracciare i contorni di un dispositivo semiotico così complesso ci sembra, allora e in particolare alla fine di queste brevi considerazioni, utile per rilevarne la pertinenza e il raggio d'azione: lontani dall'idea che attraverso la *logica della vetrina* sia spiegabile tutto, rileviamo le contraddizioni cui essa può dar luogo al giorno d'oggi, continuando, come già insegnava Andy Warhol, a specchiarci alla ricerca del nostro incerto riflesso.

BIBLIOGRAFIA:

AUGÉ, Marc
1997 *L'Impossible voyage. Le tourisme et ses images*, Payot&Rivages, Paris [trad. it. *Disneyland e altri non luoghi*. Bollati Boringhieri, Torino, 1999].
AUSTIN, John Langshaw
1962 *How to do things with words*, Oxford University Press, Oxford [trad. it. *Come far cose con le parole*, Genova, Marietti, 1987].
BENJAMIN, Walter
1982 *Das Passagen-Werk*, SuhrkampVerlag, Frankfurt am Main [trad. it. *Parigi capitale del XIX secolo*, Einaudi, Torino, 1986].
CAVICCHIOLI, Sandra
1996 "Spazialità e semiotica: percorsi per una mappa", in *Versus* n°73/74.
2002 *I sensi, lo spazio, gli umori e altri saggi*, Bompiani, Milano.
CAVICCHIOLI, Sandra; PEZZINI, Isabella
1993 *La tv verità. Da «Finestra sul mondo» a «Panopticon»,* Rai-Eri, Roma.
CODELUPPI, Vanni
2000 *Lo spettacolo della merce,* Bompiani, Milano.
2007 *La vetrinizzazione sociale,* Bollati Boringhieri, Torino.
CODELUPPI, Vanni; FERRARESI Mauro (a cura di)
2007 *La moda e la città,* Carocci, Roma.
DE CERTEAU, Michel
2001 *L'inventionduquotidien. I Arts de faire*, UGE, Paris [trad.it.*L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma, 2001].
DE OLIVEIRA, *Ana Claudia*
1997 *Vitrinas. AcidentesEstéticosnaCotidianidade,* Educ, São Paulo.
FABBRI, Paolo; MARRONE Gianfranco (a cura di)
2000 *Semiotica in nuce Volume II. Teoria del discorso*, Meltemi, Roma.
FERRARESI Mauro ; SCHMITT Bernd H.
2006 *Marketing esperienziale*. *Come sviluppare l'esperienza di consumo*, Franco Angeli, Milano.
FLOCH, Jean-Marie
1990 *Sémiotique, marketing et communication. Sous les signes, les stratégies*, Presses Universitaries de France, Paris[trad. it.

Semiotica, marketing e comunicazione. Dietro i segni, le strategie, Franco Angeli, Milano, 1997].
1995 *Identitésvisuelles*, Puf , Paris [trad. it. *Identità visive*, Franco Angeli, Milano, 1997].

FREUND, Charles Paul
2001 "Muerte a Las Vegas. Will fine art kill Sin City?", in *Reason*, Jenaury 2001.

GRANDI, Roberto
1994 *Semiotica al Marketing*, Franco Angeli, Milano.

GREIMAS, Algirdas Julien.
1987 *De l'imperfection,* Pierre Fanlac, Paris. [trad.it.*Dell'imperfezione*, Sellerio, Palermo, 1988].

HAMMAD, Manar
2003 *Leggere lo spazio, comprendere l'architettura*, Meltemi, Roma.

KLEIN, Naomi
2004 *No logo. Economia globale e nuova contestazione*, Baldini&Castoldi, Milano.

LANDOWSKI, Eric
1989 *La société réfléchie.* Edition du Seuil, Paris [trad. it. *La società riflessa. Saggi di sociosemiotica*,Meltemi, Roma, 1999].

MARCEL, Antonio
1998 *L'arte di fare le vetrine. L'immagine e la vendita,* Demetra, Colognola ai Colli (VR).

MANGIAPANE, Francesco
2008 "Apple, Ibm and Microsoft in una guerra di segni" in *E/C, Serie Speciale*, nn. 3 e 4.

MARRONE, Gianfranco
2001 *Corpi Sociali.Processi comunicativi e semiotica del testo*, Einaudi, Torino.
2007a "In aeroporto. Traduzione intratestuali in *The Terminal*" in *Il Verri*, n°33.
2007b *Il discorso di marca.Modelli semiotici per il branding*, Laterza, Bari.

MARSCIANI, Francesco
2007 *Tracciati di etnosemiotica*, Franco Angeli, Milano.

NELSON, Karin
2001 "10 Corso Como: The Hottest Milan Spot. A concept store, 10 Corso Como is a store, restaurant and gallery rolled into one", in *www.fashionwindows.com*, 29 Sept.

UNDERHILL, Paco
1997 *The call of the mall,* Yobow INC., [trad. it. *Antropologia dello Shopping*, Milano, Sperling&Kupfer, 2004].

VIOLI, Patrizia
1991 "Linguaggio, percezione, esperienza: il caso della spazialità, in *Versus*, nn.59/60
1996 "La spazialità in moto. Per una semiotica dei verbi di movimento", *Versus*, nn.73-74.
WARHOL, Andy
1994 *La cosa più bella di Firenze è McDonald's.* Aforismi mai scritti a cura di Matteo B. Bianchi, Stampa Alternativa, Roma.
ZILBERBERG, Claude
1993 "Seuils, limites, valeurs", in *On the Bordelines of Semiotics*, ActaSemioticaFenica II, Imatra, Oylä-Vuoksi.

Radmila LAZAREVIĆ

UN RAPPORTO DI TUTTI I COLORI: MODI DI DIRE E COLLOCAZIONI CONTENENTI TERMINI CROMATICI IN ITALIANO E SERBO/MONTENEGRINO

La terminologia cromatica, come manifestazione linguistica della percezione umana della natura, è da tempo oggetto di ricerche interdisciplinari, a partire dalla fisica, fisiologia, psicologia fino all'antropologia, simbologia e alle discipline quali psicolinguistica, neurolinguistica, linguistica cognitivista e quella generale. I fondamenti per le ricerche odierne sono stati posti nel 1969, da Brent Berlin e Paul Kay, con la loro opera *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution*. Anche questo contributo si fonda sulla loro nomenclatura di undici colori di base, quali il **bianco, nero, rosso, verde, giallo, arancione, azzurro o blu, marrone, rosa, viola e grigio**. Qui però, prescindendo dalla loro teoria, questi termini non saranno osservati nella totalità della loro universale presenza nelle lingue del mondo, bensì dal punto di vista di due sole lingue, così diverse come lo sono l'italiano e il serbo o montenegrino quest'ultima indicata più avanti come 'serbo', così abbreviata per questioni di spazio.

Non è certo la prima volta che quest'argomento viene individuato come potenziale fonte di informazioni preziose. Della terminologia cromatica nelle lingue romanze a confronto con quelle slave si è già con successo occupata Alina Kreisberg; benché i suoi studi, pur trattando anche il serbo, siano orientati piuttosto sul rapporto tra l'italiano e il polacco. Tra i linguisti slavi, Milka Ivić e Ljudmila Popović hanno dedicato particolare attenzione ai termini cromatici nel serbo, ma sempre senza abbandonare il campo delle lingue slave e la loro reciproca comparazione, e per lo più dal punto di vista diacronico. Qui invece, sulla scia della Kreisberg, ci proponiamo di illustrare il rapporto tra l'italiano e il serbo nel campo semantico-lessicale dei colori, con

l'accento sul linguaggio contemporaneo, nonché sulle difficoltà che potrebbero sorgere a causa di suddette differenze, sia nelle traduzioni sia nella comunicazione quotidiana con parlanti non nativi.

Come si potrà notare, tra le due lingue esiste notevole asimmetria riguardo al numero dei termini per vari colori e sfumature, ma anche riguardo ai modi di dire contenenti tali termini: ci sono infatti molti casi in cui una lingua possiede la collocazione o il modo di dire contenente un termine cromatico, mentre l'altra, per lo stesso significato, o adopera un'altra espressione "colorita", oppure non la utilizza.

Usando la classificazione di Berlin e Kay, possiamo citare alcuni esempi di fraseologia specifica, legata agli undici colori basilari in ambedue le lingue.Va anche detto che l'arancione, il marrone e il viola sono colori che non si riscontrano quali parti costituenti dei modi di dire, tranne che nell'uso metaforico quando si riferiscono ai membri di una squadra o comunità (ad es. *i viola* per la squadra della Fiorentina, *gli arancioni* per i membri del movimento spirituale di Hare Krishna).

Italiano	*serbo/montenegrino*
1. rosso	**1. crvena**
vino rosso	crno vino
andare in rosso, avere conto corrente in rosso	------ otići u minus, biti u minusu
vedere rosso	------ pasti mrak na oči
carne rossa	**crveno meso**
filo rosso (del discorso) per un legame non facilmente visibile tra diversi fatti	**crvena nit**
pesce, pesciolino rosso	zlatna ribica (pesce dorato)
2. arancione -----	**2. narandžasta ----**
3. giallo	**3. žuta**
romanzo, film giallo	-----
----- stampa scandalistica	**žuta štampa**
febbre gialla	**žuta groznica**
sindacato giallo (opposto al sindacato **rosso** - socialista**;** anche sindacato **bianco** - cattolico) – detto di un sindacato che si sottomette al padronato o addirittura manovrato da questo	--------

---- Itterizia	**Žutica**
vedere rosso, perdere le staffe/il lume degli occhi	**imati žutu minutu**
pagine gialle	raro **žute strane** come calco, di solito l'inglese *yellow pages*
4. verde	**4. zelena**
essere, trovarsi, ridursi al verde	---------- biti švorc
essere verde, nel verde degli anni	**biti još mlad i zelen** (nel serbo s'intende l'ingenuità e poca esperienza legate alla gioventù)
benzina verde **energia verde**	**zeleni benzin**, calco recente e di solito tra virgolette, quindi non ancora fisso; lo stesso vale per l'**energia verde**, "**zelena energija**" e altre collocazioni relative all'ecologia
avere il pollice verde (essere bravo in giardinaggio)	-------
numero verde	calco raro e recentissimo "**zeleni telefon**"; besplatni broj
vivo e verde/vegeto	-------
5. azzurro/blu	**5. plava**
avere/prendersi una paura/una fifa blu (spaventarsi a morte)	-------
pesce azzurro	**plava riba**
principe azzurro	princ na bijelom konju**,** **"**principe sul cavallo bianco**"**
sangue blu/azzurro	**plava krv** (per l'aristocrazia di nascita)
arma azzurra (l'aeronautica militare)	------------ vojno vazduhoplovstvo
--------- Melanzana	**plavi patlidžan**
caschi blu	**plavi šljemovi**
gli azzurri	**azuri** per la rappresentativa nazionale italiana, **plavi** per la rappresentativa ex-jugoslava e adesso serba
autoblu (per le automobili di servizio, usate da politici e funzionari dello Stato)	crna limuzina, "la limousine nera"

6. viola -----	**6. ljubičasta----**
7. rosa	**7. ružičasta/roze**
letteratura, cinema rosa	-------
vedere tutto rosa	**gledati kroz ružičaste naočari** “attraverso gli occhiali rosa”
8. marrone ------	**8. smeđa ------**
9. grigio	**9. siva**
Di notte tutti i gatti sono grigi	Noću su sve mačke crne (gatti neri)
eminenza grigia	**siva eminencija**
---------- falco(ne) pellegrino	**sivi soko**
materia grigia (per il tessuto cerebrale)	**siva masa**
monotono, malinconico, cupo: **vedere tutto grigio, essere di umore grigio, condurre una vita grigia**	nel serbo abbastanza usato come metafora, ma non una locuzione fissa
qualcosa di indefinito o poco conosciuto, o anche clandestino: **zona grigia** **economia grigia**	**siva zona** **siva ekonomija**

Particolare attenzione meritano i termini generici che esprimono l'oscurità e la luminosità usati in contrapposizione. Sebbene non includano soltanto aggettivi per il bianco e il nero, questi sono tra i più adoperati non solo nel contesto della colorazione reale, ma anche in senso figurato. In questo senso, esprimono per lo più la contrapposizione tra il bene e il male, tra il positivo e il negativo, sia nell’italiano sia nel serbo; è inoltre un significato che le due lingue condividono con molte altre lingue del mondo. Naturalmente, non è l’unico significato che gli si possa attribuire: ad esempio, il *bianco* può esprimere anche una sensazione di vuoto o di mancanza (*andare in bianco, dare carta bianca, mangiare in bianco*) mentre il *nero* può servire per enfatizzare una similitudine o metafora (*paura nera, pensieri neri, guai neri*), pur sempre con la connotazione negativa. È un’altra caratteristica in cui le suddette lingue si assomigliano. Tra l'altro, queste somiglianze possono anche essere fonte di malintesi in molti casi in cui l’uso e la terminologia delle due lingue non coincidano, comportando a volte delle traduzioni errate.

10. nero	**10. crna**
vino rosso	**crno vino**
pane nero	**crni hljeb**
borsa nera	**crna berza**
mercato nero	**crno tržište**
lavoro nero	**rad na crno**
pensieri neri	**crne misli**
cronaca nera	**crna hronika**
scatola nera (registratore di volo)	**crna kutija**
-------- siderurgia, metallurgia pesante	**crna metalurgija**
giornata nera (giornataccia, quando tutto va storto)	a differenza di ciò, nel serbo **crni dani**, tempi di penuria**;** però, anche **crni petak**, “venerdì nero” col/con simile significato
pozzo nero	------ septička jama
------ Cipolla	**crni luk**
11. bianco	**11. bijela**
armi bianche	----- hladno oružje
morte bianca (morte per assideramento fra la neve, ma in italiano anche morte per droga, oppure morte per incidente sul lavoro)	**bijela smrt** solo morte per assideramento
----- Il vasto mondo	**bijeli svijet**
vino bianco	**bijelo vino**
------ Caffellatte	**bijela kafa**
cuocere, mangiare in bianco (senza sugo e condimenti)	--------
carne bianca	**bijelo meso**
mosca bianca	**bijela vrana**, “cornacchia bianca”
------ Aglio	**bijeli luk**
-------	**gledati bijelo** “guardare bianco”, fissare senza capire
andare in bianco – fallire nell’impresa	**------**
-------	**usred bijela dana**

In pieno giorno	
vedova bianca	**bijela udovica**, però solo di recente, possibile calco
peste bianca (tubercolosi)	**bijela kuga** (il tasso di natalità in calo)

Questo rapporto di collocazioni e di locuzioni cromatiche illustra in modo piuttosto visibile ed efficace le differenze non solo tra le due lingue ma anche tra le civiltà, e si potrebbe prestare anche ad interpretazioni socioculturali e relativistiche, secondo cui le espressioni sono diverse semplicemente perché i concetti sono visti diversamente dai parlanti madrelingua, e viceversa. Ci sono situazioni in cui una sfumatura specifica nell'italiano, non solo non ha il termine corrispondente nel serbo, ma quand'anche venga descritta più dettagliatamente oppure sia tradotta alla lettera, non risulta chiara al parlante serbo o montenegrino (e viceversa, naturalmente, quando si traduce in italiano). Comunque, qui ci limitiamo agli esempi che includono solo colori di base e non le loro derivazioni e variazioni, per quanto numerose possano essere.

Molte espressioni "cromatiche" che l'italiano e il serbo hanno in comune devono la propria origine a fattori extralinguistici. Il posto dei colori nella fraseologia è stato determinato anche da un forte influsso che la storia, l'economia, la politica, lo sport, e altre sfere sociali hanno esercitato sulla lingua. Alcune collocazioni possiedono un sottofondo storico ed è il motivo per cui sono così largamente diffuse, ad esempio il legame tra il colore e un certo atteggiamento, ideologia, o partito politico: il rosso viene associato al comunismo, il nero al fascismo, il verde al movimento ecologista e alla tutela dell'ambiente. Così abbiamo espressioni comuni alle due lingue a causa della loro importanza storica che trascende confini nazionali: *l'Armata Rossa – Crvena armija, Brigate Rosse – Crvene brigade, Camicie nere - crnokošuljaši, Guardie rosse* e *Armata bianca - Crvena* i *Bijela garda*, *i Verdi,* che si riferisce al partito, *l'Eminenza grigia*, eccetera.

Per via del loro significato in ambito globale, questi termini sono comuni a molte altre lingue del mondo, ed il loro uso sarebbe forse più appropriatamente studiato dalla semiotica e simbologia che non dalla sola linguistica. Da non tralasciare pure il posto che le collocazioni cromatiche assumono in geografia, con toponimi e nomi di località di rilievo politico e sociale, presenti sia in italiano sia in serbo: *la Costa Azzurra – Azurna obala, Capo Verde – Zelenortska ostrva, il Fiume*

Giallo – Žuta rijeka (Hwang Ho), *il Fiume Azzurro – Plava rijeka* (Chang Jiang o Yangtze), *la Casa Bianca – Bijela kuća, la Piazza Rossa – Crveni trg*, oppure delle perifrasi toponimiche come *l'Isola verde/smeralda – Zeleno ostrvo* per l'Irlanda oppure *il Continente nero – Crni kontinent* per l'Africa. Infine, ci sono le squadre sportive per cui usiamo i colori in maniera metaforica, per definirne giocatori o tifosi/per indicarne i cui giocatori, usiamo i colori in maniera metaforica: *gli azzurri, i viola, i verdi, i bianconeri, i nerazzurri, i gialloblù, i rossoneri*, e naturalmente *crveno-beli* e *crno-beli*, parlando delle squadre serbe più note. La collocazione cromatica che di recente ve più di moda nei Balcani è senz'altro *lo Schengen bianco* (cioè la lista bianca di Schengen, che permette ai cittadini dei paesi extracomunitari l'ingresso senza visto nei paesi dell'UE).

In conclusione, l'uso degli aggettivi cromatici nelle collocazioni e nei modi di dire è assai comune; però, le differenze che si manifestano tra l'italiano e il serbo sotto quest'aspetto complessivamente prevalgono sugli esempi di equivalenza. D'altronde, l'equivalenza delle espressioni è spesso frutto di vari influssi socioculturali, piuttosto che di un uguale modo di percepire l'ambiente. Pertanto, in questo ricco campo semantico-lessicale resta ancora molto da esplorare e da approfondire mediante ricerche comparative.

BIBLIOGRAFIA:

BERLIN, B., KAY, P. (1969). Basic Color Terms: Their Universality and Evolution. Berkeley, University of California Press.
DEANOVIĆ, M., JERNEJ, J. (1994). Hrvatsko-talijanski rječnik. Zagreb, Školska knjiga.
DEVOTO, G., OLI, G. C. (2008). Il Devoto-Oli: vocabolario della lingua italiana. Milano, Le Monnier.
IVIĆ, M. (1995). O zelenom konju. Novi lingvistički ogledi. Beograd, Slovograf, pp. 9-101.
KLAJN, I. (1996). Italijansko-srpski rečnik. Beograd, Nolit.
KREISBERG, A. (2001). Le storie colorate. Pescara, Edizioni Tracce.
POPOVIĆ, LJ. (1992). O semantici naziva za crvenu boju u ruskom, ukrajinskom i srpskom folkloru. Beograd, "Raskovnik" 69-70, pp. 91-102.
Rečnik srpskoga jezika (2007). Novi Sad, Matica srpska.
ZINGARELLI, N. (2005). Il nuovo Zingarelli: vocabolario della lingua italiana. Bologna, Zanichelli.
www.treccani.it

Ruska IVANOVSKA-NASKOVA

PROGETTAZIONE E COSTRUZIONE DI UN CORPUS PARALLELO ITALIANO-MACEDONE

Lo scopo di questo intervento è presentare un progetto in fase di realizzazione: l'inizio della compilazione di un corpus parallelo italiano-macedone. La problematica dell'intervento riguarda la metodologia della ricerca contrastiva tra l'italiano ed il macedone ed il corpus realizzato mira ad essere una risorsa linguistica che potrebbe essere utile nel futuro a tutti coloro che si occupano di queste due lingue.

Innanzi tutto, vorremmo definire il concetto di corpus parallelo e dare alcuni esempi di corpora paralleli per poter presentare successivamente in linee generali il corpus italiano-macedone, le varie tappe della sua compilazione, le interrogazioni che si possono effettuare e il lavoro futuro.

1. Il concetto di "corpus parallelo"

L'argomento di questo intervento si colloca nel campo della linguistica dei corpora che recentemente ha visto la proliferazione di vari strumenti informatici che cambiano i tradizionali "ferri del mestiere" del linguista, del traduttore, dell'insegnante di una lingua straniera. Soprattutto si tratta di vari tipi di corpora in formato digitale: corpora della lingua scritta, corpora della lingua parlata, corpora monolingui, bilingui, plurilingui, corpora sincronici o diacronici, corpora comparabili, referenziali o specializzati etc. (Fachinetti 2007). Soffermeremo la nostra attenzione su un tipo particolare di corpora: i corpora paralleli.

In particolare, i corpora paralleli sono raccolte di testi in una lingua (L1) e delle rispettive traduzioni in una o più altre lingue (L2). I testi sono in formato elettronico e sono "allineati" a livello della frase, cioè le frasi dei testi nella lingua di partenza (testi autentici) sono

collegate alle frasi tradotte. Il corpus è gestito da un apposito programma che facilita la consultazione dei testi. Tramite un software si possono eseguire vari tipi di ricerche all'interno del corpus: ricerche semplici per parola o per espressione (il programma individua tutte le frasi in cui appare la parola in questione insieme alle rispettive traduzioni), ricerche di espressioni regolari o ricerche più complesse con le etichette (tags) se il corpus è annotato.

I tratti esposti dei corpora paralleli e le principali modalità di ricerche sono rappresentati tramite un esempio di questo tipo di corpus. Si tratta di MultiSemCor, un corpus parallelo Inglese-Italiano monodirezionale.[1] Il corpus, compilato in base ad un campione di testi del Brown corpus successivamente tradotti in italiano, consta in totale di circa 500.000 parole. La finestra seguente presenta un esempio di testi del corpus allineato al livello di frase:

Fig. 1 Esempio di testi allineati nel corpus MultiSemCor

Il comando "MSC Browser", infatti, permette di visualizzare contemporaneamente i testi inglesi e le rispettive traduzioni in blocchi paralleli segmentati per frasi. Inoltre, il corpus MultiSemCor è annotato a livello di parole per categoria grammaticale, lemma e senso, il che ammette l'allineamento non soltanto tra frasi, ma anche tra singole parole. La parte bassa della finestra successiva presenta l'allineamento della prima frase in inglese e la rispettiva traduzione in italiano a livello di parole:

[1] Per maggiori informazioni e consultazione di MultiSemCor si rinvia al sito: http://multisemcor.itc.it/ (data dell'ultima consultazione: 14.12.2010).

MultiSemCor Index MSC Concordancer

MSC Browser: *br-a01*

S.	English	Italian	S.
1	The Fulton County Grand Jury said Friday an investigation of Atlanta 's recent primary election produced " no evidence " that any irregularities took place	Venerdì il Grand Jury di Fulton ha detto che un' indagine sulla recente elezione primaria di Atlanta non ha prodotto " nessuna prova " del fatto che si siano verificate delle irregolarità	1

English	Italian
The	il
Fulton_County_Grand_Jury	
said	detto
Friday	Venerdì
an	un'
investigation	indagine
of	di
Atlanta	Atlanta
's	
recent	recente
primary_election	

Fig. 2 Esempio di testi allineati a livello di parole nel MultiSemCor

La ricca annotazione a livello lessicale e l'allineamento del corpus permettono di effettuare vari tipi di ricerche. Il corpus è accessibile via Internet e si può interrogare tramite una casella per parola, lemma o espressione regolare. La finestra seguente rappresenta una parte dei risultati ottenuti se si inserisce, per esempio, la parola *court* nella casella di ricerca:

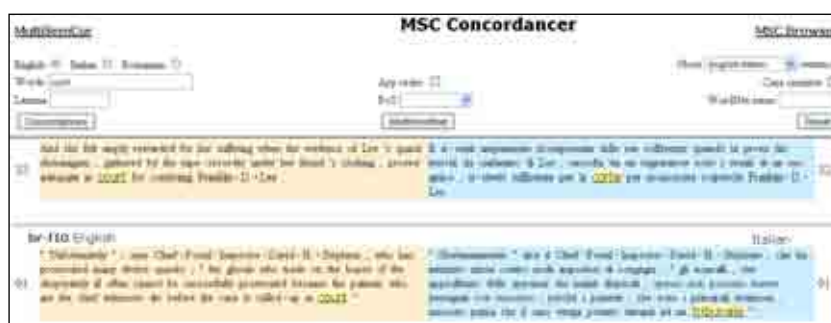



Fig. 3 L'output della ricerca per la parola *court* nel MultiSemCor

Il corpus fornisce tutte le 37 occorrenze della parola individuata visualizzando le frasi inglesi in cui appare *court* abbinate alle frasi tradotte in italiano. In giallo viene evidenziata sia la parola chiave inglese che la rispettiva traduzione in italiano. In base agli esempi ricavati dal corpus parallelo, in questo caso si identificano essenzialmente due concorrenti che corrispondono al termine ricercato: *court* e *tribunale*.[2]

Accanto alle interrogazioni appena presentate relative al MultiSemCor, ci sono altri tipi di ricerche che si possono effettuare su corpora paralleli. Per esempio, nell'ambito del corpus parallelo cinese-inglese è possibile ottenere delle liste di frequenze delle parole nel corpus.[3] Il software del corpus, inoltre, in base a calcoli statistici effettuati sulle concordanze di un termine in entrambe le lingue, suggerisce alcune possibili traduzioni per il termine ricercato nella lingua di partenza. Altri tipi di informazioni riguardano le collocazioni, cioè le parole che tendono a co-occorrere insieme al termine ricercato.

Grazie ai molteplici usi di queste risorse, il numero dei corpora paralleli è sempre in crescita. Oggi si possono consultare numerosi corpora plurilingui che comprendono diversi tipi di testi (Borin 2002). La maggior parte dei corpora paralleli riguarda le coppie di lingue più diffuse (l'inglese, lo spagnolo ecc.) e sono rare le risorse che concernono le lingue meno parlate a livello mondiale. Proprio qui si colloca questo lavoro, il cui scopo è creare un corpus parallelo di una coppia di lingue "non-standard": l'italiano ed il macedone.

---

[2] Il corpus MultiSemCor, inoltre, è collegato con MultiWordNet, una banca dati lessicale italiana allineata all'originale inglese. Attraverso l'interfaccia del corpus è possibile accedere alle risorse di MultiWordNet.

[3] Per maggiori consultazioni sul corpus parallelo cinese-inglese si consulti il seguente sito: http://www.aclweb.org/anthology/Y/Y04/Y04-1030.pdf (data dell'ultima consultazione: 14.12.2010).

2. Il corpus italiano-macedone: quadro generale

La tabella successiva riassume le caratteristiche principali del corpus:

Lingue:	italiano e macedone
Tipo:	monodirezionale (italiano > macedone)
Software	ParaConc
Allineamento	a livello di frase
Annotazione	Nessuna
Grandezza	330 000 parole

Fig. 4 Il corpus parallelo italiano-macedone

Si tratta di un corpus bilingue Italiano-Macedone e monodirezionale, comprendente testi italiani e le corrispettive traduzioni in Macedone e non viceversa. Compilato con un apposito programma chiamato ParaConc, i testi sono collegati a livello della frase. Il corpus in questa fase iniziale non è ancora stato annotato, cioè non è ancora stato arricchito con delle annotazioni linguistiche. Al momento, il corpus è costituito da circa 330 000 parole.

3. La progettazione e la compilazione del corpus

La compilazione del corpus di solito si realizza attraverso le seguenti tappe: la scelta del software, la selezione dei testi, la digitalizzazione e l'allineamento dei testi.

3.1 Il software: ParaConc

Il primo passo nella compilazione di un corpus riguarda la selezione di strumenti informatici adatti. Sono stati considerati essenzialmente tre distinti software: due programmi specializzati per corpora paralleli, ParaConc e Multiconc, e il sistema UNITEX che, accanto alle varie funzioni, integra anche un programma di questo genere. Prima di descrivere in linee generali il software scelto ParaConc, ci si limita in questa sede ad accennare brevemente alle ragioni per le quali le altre due opzioni sono state scartate.

Essendo un programma commerciale specializzato, Multiconc risulta abbastanza user-friendly e facile da gestire. Tuttavia, dato che il programma è abbastanza obsoleto, l'allineamento dei testi è completamente manuale e, quindi, richiede parecchio tempo nel caso di testi lunghi. La sua caratteristica principale, per la quale non è stato possibile usarlo, è inoltre il numero di lingue limitato. Con questo programma, infatti, è possibile compilare corpora paralleli di dieci lingue, tra cui c'è anche l'italiano, ma non il macedone. UNITEX, a sua volta, è un sistema libero, cioè "open source", destinato alla gestione di corpora e allo sviluppo di varie risorse linguistiche che permettono l'annotazione a vari livelli. Il sistema non pone limitazioni rispetto ai corpora compilati dato che usa testi in formato Unicode. Questo sistema inoltre integra il programma XAlign grazie al quale è possibile allineare testi autentici con le rispettive traduzioni. Una caratteristica molto importante del sistema è che si possono effettuare ricerche più complesse che riguardano lemmi o vari tipi di tags (etichette che annotano informazioni linguistiche come la funzione grammaticale o la parte del discorso). Tuttavia, la ricerca avanzata è possibile soltanto nel caso ci siano dei dizionari morfologici per la lingua esaminata che permettono l'annotazione dei testi del corpus. Siccome non esiste un modulo con risorse per il macedone e quello dell'italiano è in versione demo, non è stato possibile sfruttare questa opzione del sistema. Inoltre, dal manuale e dalle prove preliminari effettuate con Unitex, risulta impossibile filtrare ed esportare l'output di ciascuna ricerca.[4] Per questi motivi, si è ritenuto opportuno optare per un'altra soluzione relativa al software scelto.

Il terzo software esaminato ed effettivamente usato nella compilazione del corpus è il programma ParaConc. Come nel caso di Multiconc, si tratta di un programma commerciale destinato alla compilazione di corpora paralleli su personal computer che usano i sistemi operativi Windows o Macintosh. Il programma, ideato e sviluppato da Michael Barlow nel 1996, nel corso degli anni è stato aggiornato più volte. Per la compilazione di questo corpus parallelo è

[4] Per maggiori informazioni sui due software, si consultino i seguenti siti: per Multiconc (http://artsweb.bham.ac.uk/pking/multiconc/l_text.htm) e Unitex (http://igm.univ-mlv.fr/~unitex/) (data dell'ultima consultazione: 14.12.2010).

stata usata l'ultima versione del programma, la 269, alla quale si riferisce anche il manuale consultato (Barlow 2008).[5]

ParaConc permette la compilazione e interrogazione di corpora paralleli in due, tre o quattro lingue. La lista delle lingue è aperta dal momento che si utilizzano testi in formato Ansi e Unicode: ciò permette l'importazione di testi con alfabeti diversi. Il programma, inoltre, dispone di un'interfaccia abbastanza facile da gestire e presuppone conoscenze informatiche di base. Un aspetto molto importante di ParaConc, che è stato decisivo per la sua scelta, è la possibilità di includere testi "grezzi", cioè non-allineati, ed eseguire l'allineamento all'interno del programma stesso, il che facilita e accelera la compilazione. Con ParaConc si possono interrogare anche testi annotati, vale a dire testi ai quali sono state aggiunte delle etichette (ingl. 'tags') con varie informazioni linguistiche. Dato che il programma carica nella memoria solo porzioni di testi anziché testi interi, ParaConc è in grado di elaborare corpora di cospicue dimensioni (Barlow 2008: 23). Il software permette la creazione dei cosiddetti *workspace* in cui vengono salvati i testi già allineati che possono essere ricaricati e riutilizzati in un secondo momento senza dover ripetere l'allineamento. Anche per quanto riguarda la gestione dell'output di ogni singola ricerca, il ParaConc dispone di varie opzioni. Le concordanze si possono filtrare e organizzare secondo vari criteri, così da facilitare notevolmente la consultazione e l'analisi degli esempi. La lista degli esempi selezionati si può salvare e stampare. Un altro aspetto molto importante di questo programma è la possibilità di accedere facilmente al contesto più ampio della frase che si vuole osservare.

ParaConc è stato utilizzato in molte ricerche per la compilazione di corpora paralleli come, per esempio, il corpus parallelo francese-sloveno (Mezeg 2010) o il corpus multilingue InterCorp (Čermák 2009). Sono particolarmente interessanti le varie proposte per l'uso di questo software nell'insegnamento delle lingue straniere (Danielsson et al. 2003). Le ricerche esaminate confermano i suoi vantaggi: la facilità di uso, la varietà di interrogazioni e modi di gestione dei risultati nonché la possibilità di usare il programma a scopi didattici.

[5] Per maggiori informazioni su ParaConc si consultino i seguenti siti: http://www.paraconc.com/ e http://www.athel.com/ (data dell'ultima consultazione: 14.12.2010).

2. Il genere di testi e la dimensione del corpus

La prima questione da affrontare dopo aver individuato il software per la compilazione riguarda la selezione dei testi e la dimensione del corpus. Le scelte adottate in questa fase della compilazione dipendono essenzialmente da due fattori principali: il profilo delle ricerche da effettuare e la disponibilità di testi tradotti.

Il corpus parallelo ottimale per varie ricerche contrastive didatticamente motivate, che hanno come obiettivo principale l'individuazione di strutture corrispondenti nelle due lingue, sarebbe certamente un corpus abbastanza ampio composto da vari tipi di testi. Attraverso un corpus bilanciato di questo genere sarebbe possibile individuare con maggior precisione lo stato dell'arte riguardo al fenomeno esaminato nella lingua standard. Comunque, un altro fattore risulta prevalente per le scelte adottate nella compilazione di un corpus parallelo: la disponibilità di testi tradotti nelle lingue che si vogliono osservare. Secondo Hunston (2002: 26), infatti, nella maggior parte dei casi la questione della dimensione e del campionamento è risolta in modo pragmatico. Da questa prospettiva, il dibattito su quale tipologia testuale vada inclusa nel corpus parallelo è soprattutto di carattere teorico, dato che nella maggior parte dei casi i corpora sono compilati soprattutto in base ai testi effettivamente disponibili nel momento della compilazione.

Se si prendono in considerazione anche corpora di grandi dimensioni, come ENPC o COMPARA, questo aspetto della compilazione di corpora paralleli, che sembra essere di carattere generale, risulta ancora più evidente e addirittura decisivo nel caso di coppie di lingue "non-standard" che coinvolgono una lingua scarsamente parlata a livello mondiale come il macedone.

Le principali tendenze che si possono intravedere nel quadro generale di traduzioni scritte che coinvolgono l'italiano e il macedone, riguardano la tipologia di testi e la direzione della traduzione. La maggioranza di traduzioni appartiene essenzialmente a due gruppi distinti di testi: narrativa e testi di carattere giuridico-amministrativo-economico. Secondo uno studio che esamina proprio la traduzione letteraria di testi italiani in Macedonia (Gjurčinova 2001: 289-309), c'è un numero cospicuo di pubblicazioni fino al 1995, a cui vanno aggiunte moltissimi testi tradotti negli ultimi anni. Trattandosi di traduzioni pubblicate, la maggior parte di esse è disponibile soprattutto in formato cartaceo. Altri testi, quelli di carattere giuridico-amministrativo-

economico, sono invece difficilmente reperibili poiché sono circoscritti all'uso nell'ambito delle istituzioni o degli enti che li producono. Dato il carattere confidenziale di molti di questi documenti, è particolarmente difficile ottenere il consenso all'uso. Dalla ricerca preliminare risulta, inoltre, che non ci siano nemmeno documenti uffi-ciali o riviste tradotte in rete: tali risorse, se si considerano esempi come i corpora Europarl o South-East European Times, costituiscono la fonte principale di testi per alcuni corpora paralleli. Tenendo conto della situa-zione appena tracciata, è risultata quasi spontanea la scelta di compilare un corpus parallelo di narrativa. Per quanto riguarda invece la direzione della traduzione, almeno nel caso delle traduzioni letterarie non c'è parità. Il fatto che ci siano scarsissime pubblicazioni di testi macedoni tradotti in italiano ha escluso ogni possibilità di optare al momento per un corpus parallelo bidirezionale.

Inoltre, per quanto concerne la dimensione del corpus, negli studi esaminati si nota che un corpus parallelo che coinvolge una lingua meno diffusa non può in genere essere molto ampio:

> A translation corpus that [i.e. parallel corpus] aims to be reasonably recent, representative and balanced will probably never be large, at least not if one of the languages concerned is not a major world language. The size of the corpus will thus restrict studies of less frequent lexical and grammatical constructions (Hasselgård 2010: 12).

Nel caso del corpus parallelo in oggetto, per vari motivi ma soprattutto per la scarsità di risorse a disposizione, si è optato per un corpus di narrativa relativamente modesto rispetto agli ampi corpora già citati precedentemente. Alla rappresentatività del corpus contribuiscono altri fattori: l'inclusione di testi interi anziché porzioni, l'omogeneità dei testi appartenenti tutti allo stesso genere e la qualità delle traduzioni eseguite da traduttori di notevole esperienza nel campo.

Pertanto il corpus monodirezionale italiano-macedone è costituito da cinque testi di narrativa italiana contemporanea. Il corpus è stato realizzato grazie alla collaborazione con i docenti del Dipartimento di lingua e letteratura italiana presso la Facoltà di Filologia "Blaže Koneski" di Skopje che ne hanno sostenuto la compilazione consentendo l'utilizzo delle loro traduzioni. Sono stati inclusi nel corpus i seguenti testi letterari: *Il deserto dei Tartari* di Dino Buzzati, *Palomar* di Italo

Calvino (traduzione di Radica Nikodinovska); *Le Città invisibili* di Italo Calvino (traduzione di Anastasija Gjurčinova), *Novecento* e *Seta* di Alessandro Baricco (traduzione di Ljiljana Uzinović).[6]

3.3 La digitalizzazione e l'allineamento dei testi

I due passi successivi consistono nella digitalizzazione, nell'eventuale annotazione e nell'allineamento dei testi. Gli studi che trattano la problematica della costruzione di vari corpora sottolineano l'importanza della meticolosità con cui va svolta questa tappa della compilazione. Si tratta infatti di una fase abbastanza lunga e impegnativa da cui dipende per molti aspetti la qualità del corpus stesso e dell'analisi contrastiva.

La digitalizzazione concerne la conversione in formato elettronico di testi posseduti soltanto in formato cartaceo. Nel caso della compilazione del corpus parallelo in oggetto, si trattava essenzialmente dei testi italiani, dato che le traduzioni ottenute erano già in formato elettronico. La digitalizzazione è stata svolta in maniera semi-automatica. In primo luogo, i testi sono stati scannerizzati e l'output è stato rielaborato con il programma di riconoscimento ottico di caratteri Finereader. In una fase successiva, invece, gli errori sono stati corretti manualmente e i testi sono stati salvati in formato solo testo inizialmente con caratteri Unicode. Tuttavia, i testi in cirillico non risultavano leggibili in questo formato nel programma ParaConc e perciò è stato necessario salvarli in formato Ansi e usare un font cirillico. In seguito, i singoli documenti in entrambe le lingue sono stati importati nel programma ParaConc. Il corpus è stato salvato nel programma come un workspace, la cui struttura è rappresentata nella finestra seguente:

[6] Buzzati, D., (2007) *Tartarska pustina*, (trad. Radica Nikodinovska), Skopje: Gjurgja; Calvino, I., (2008) *Palomar*, (trad. Radica Nikodinovska), Skopje: Gjurgja; Calvino, I., (2008) *Nevidlivi gradovi*, (trad. Ansatasija Gjurčinova), Skopje: Ili-Ili.; Baricco, A., (2003) *Novečento*, (trad. Ljiljana Uzunović), Skopje: Az-Buki.; Baricco, A., (2004) *Svila*, (trad. Ljiljana Uzunović), Skopje: Vreme.

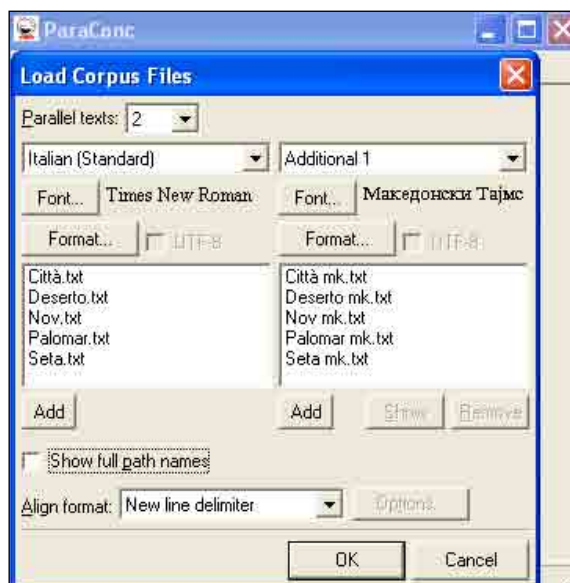



Fig. 5 La struttura del corpus parallelo

In questa fase il corpus parallelo non è annotato. Siccome ParaConc non dispone di nessun tipo di strumenti per l'annotazione, occorrerebbe effettuarla con altri software, come, per esempio, taggers statistici per annotazione a livello delle parti del discorso. Si tratta, ad ogni modo, di un'operazione non semplice da effettuare eventualmente nel futuro.

L'ultima operazione di questa fase riguarda l'allineamento del corpus a livello di frase. Il programma consente due possibilità: importare direttamente testi già allineati oppure allineare i testi nell'ambito del programma stesso in maniera semi-automatica. Per semplificare la compilazione si è ritenuto opportuno adottare la seconda opzione.

Usando l'algoritmo di Gale e Churche (Barlow 2008: 75), il programma stesso effettua l'allineamento automatico dei testi in base alla lunghezza delle singole frasi calcolata in termini di caratteri. La finestra successiva presenta il risultato dell'allineamento automatico di una porzione di *Palomar*, in cui le frasi accoppiate dal programma sono evidenziate con gli stessi colori:

Fig. 6 L'output dell'allineamento a livello di frase eseguito con ParaConc

Dalla finestra si può osservare che l'allineamento automatico eseguito da Paraconc non è del tutto preciso. Per esempio, il programma collega la seconda frase italiana del secondo paragrafo alla seconda frase del testo macedone a destra. Però, alla frase italiana corrispondono non una, bensì due frasi tradotte (le frasi incorniciate a destra). Effettuando un allineamento in base a criteri statistici, il programma non riesce a cogliere queste divergenze e conseguentemente tutte le altre frasi del paragrafo risultano abbinate in maniera scorretta. Pertanto si è rivelato indispensabile controllare l'allineamento dei testi nell'intero corpus e correggere manualmente gli errori del genere, frase per frase. Le correzioni sono state eseguite tramite l'apposito menu di ParaConc che permette di inserire dei cambiamenti nell'allineamento (unire o dividere le frasi e i paragrafi). Una volta allineati, i testi sono stati salvati in due modi: nell'ambito del workspace e in documenti separati in formato testo affinché possano essere riutilizzati nell'ambito di un altro programma.

L'allineamento costituisce l'ultima tappa della compilazione del corpus, dopo la quale il corpus è pronto per essere interrogato. In seguito vengono descritte le principali interrogazioni che si possono effettuare con ParaConc.

4. Esempi d'interrogazione e gestione dei risultati

Il programma è dotato di un sistema di interrogazione abbastanza ricco e nello stesso tempo semplice da usare. I due principali modi di

interrogazione sono per parola oppure per gruppo di parole. L'interrogazione di base è quella per singola parola che si effettua inserendo la parola chiave nella casella d'interrogazione. L'output costituito da concordanze, cioè liste delle frasi in cui appare la parola chiave, può essere visualizzato in due modi. Il primo è attraverso la finestra del programma: nella parte superiore sono visualizzate tutte le frasi che contengono la parola (in questo caso *se*), mentre la parte inferiore contiene le traduzioni delle frasi rispettive in macedone:

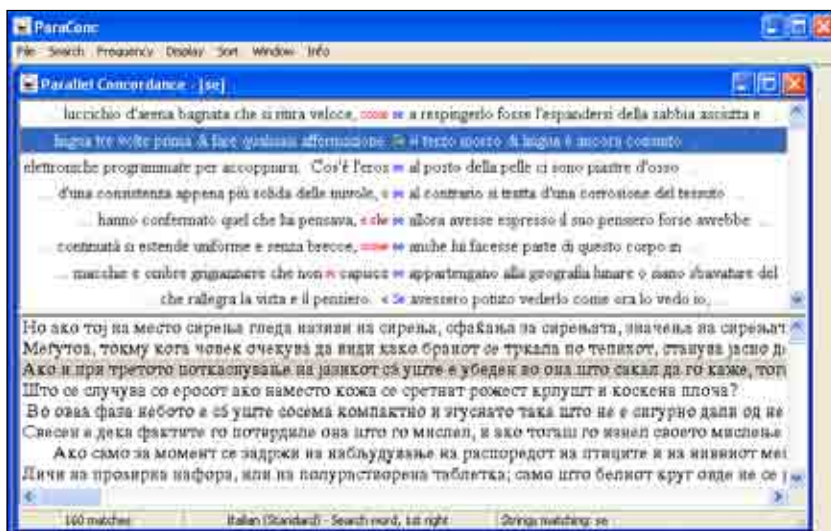



Fig. 7 Il risultato della ricerca per la parola chiave *se*

Nelle parte superiore della finestra contenente gli esempi in italiano, la parola chiave è evidenziata e centrata. Attraverso la funzione *Delete* del menu *Display* è possibile filtrare l'output dell'interrogazione cancellando gli esempi che non sono pertinenti alla ricerca che si intende eseguire e raggruppando, invece, quelli che effettivamente fanno parte del campione da analizzare. Nella parte inferiore, invece, non viene evidenziata nessuna parola dato che il corpus è allineato a livello di frase, anziché a livello di singole parole. A tale proposito, si ritiene opportuno sottolineare il fatto che il programma, non essendo provvisto di testi annotanti né di alcun tipo di risorsa linguistica che colleghi le due lingue (un dizionario bilingue, per esempio), non fornisce la traduzione della parola ricercata, ma soltanto la frase italiana in cui appare la parola

e la frase tradotta. È compito, infatti, di colui che usa il corpus individuare la traduzione della parola chiave all'interno della frase in macedone. In ogni caso, attraverso un'altra casella d'interrogazione relativa agli esempi macedoni, è possibile proporre delle varianti traduttive del termine italiano. Inserendo, per esempio, alcune delle possibili traduzioni di *se* in macedone, come *ако, ga, доколку* e *коѓа,* si arriva alla finestra seguente in cui sono evidenziati in blu i termini identificati:

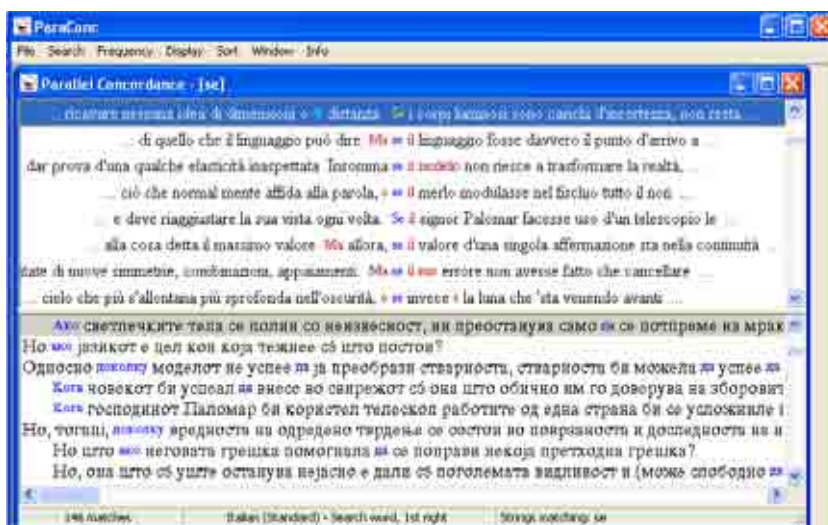



Fig. 8 I risultati della ricerca per la parola chiave *se* con alcune sue varianti traduttive in macedone

In alternativa, le frasi si possono esportare in un file separato di formato testo in cui ogni frase italiana, nella quale appare la parola, è accompagnata subito dalla frase tradotta in macedone. La parola ricercata *se* e le varianti traduttive proposte *ако, ga, доколку* e *коѓа*, sono racchiuse tra parentesi quadre. Dalla finestra successiva che riporta gli esempi individuati, si può notare come gli esempi macedoni siano scritti in alfabeto latino, anziché in cirillico. Questo problema causato dal tipo di codificazione dei testi macedoni, si può risolvere copiando le frasi in un software di elaborazione testo, in questo caso Word, che permetterebbe di cambiare il font degli esempi macedoni.

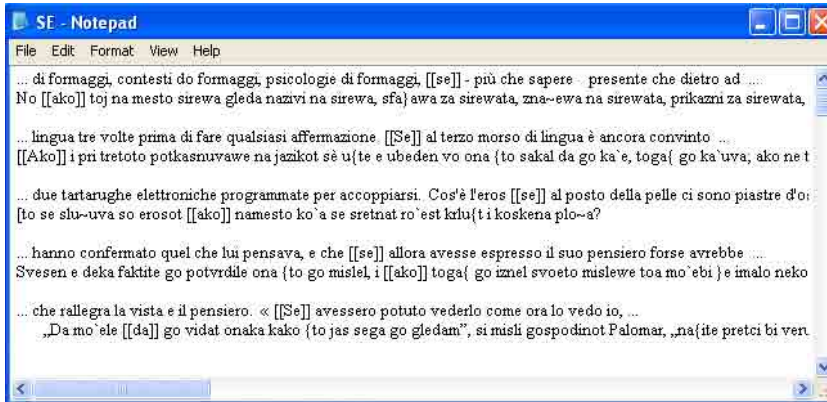



Fig. 9 Le concordanze filtrate della parola chiave *se* esportate in formato testo

La seconda principale modalità di ricerca è quella che riguarda gruppi di parole anziché singole parole. Sempre attraverso la stessa casella d'interrogazione si possono infatti individuare le occorrenze di una specifica combinazione di parole (per es. locuzioni congiuntive condizionali come *nel caso che* o *a patto che*). È possibile inoltre effettuare ricerche "parallele" che permettono di impostare due parole chiave: l'una va cercata nei testi in italiano e l'altra nei testi tradotti. Attraverso questa modalità di ricerca, è stato controllato un'altra volta il campione degli esempi. Un altro aspetto di ParaConc, particolarmente utile nell'analisi degli esempi, è il fatto che attraverso il programma è possibile accedere al contesto più ampio di una frase. Cliccando due volte su qualsiasi frase, si apre infatti una nuova finestra che presenta l'intero brano da cui è stato tratto l'esempio che si vuole osservare. Nella immagine seguente, la finestra sulla quale è scritto "Larger Context" riporta il contesto della frase macedone selezionata nell'output della ricerca sullo sfondo:

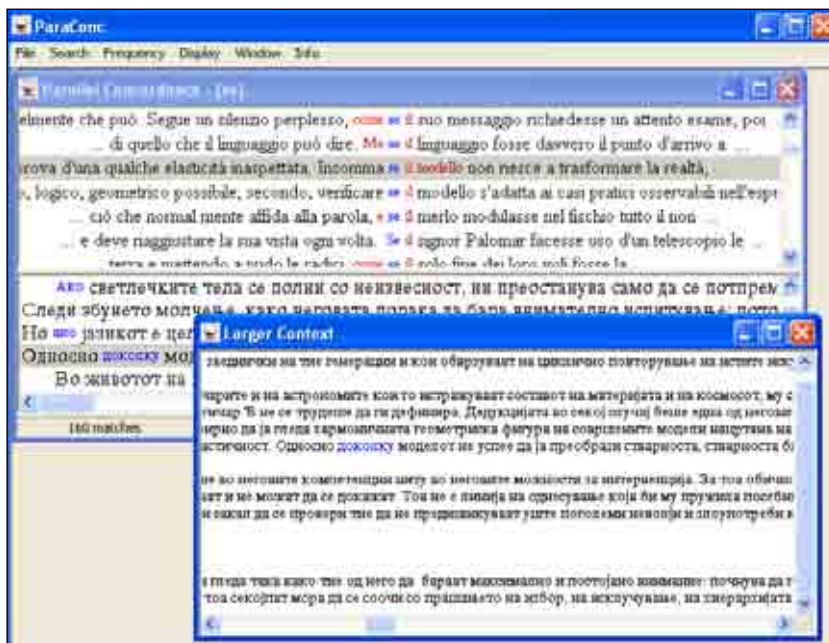



Fig. 10 Finestra del contesto più ampio di un esempio

Per completare il quadro delle ricerche che si possono effettuare con Paraconc, occorre presentare brevemente le possibilità della ricerca avanzata.[7] Attraverso la casella dell'analisi avanzata, infatti, si possono effettuare ricerche tramite espressioni regolari. Con varie combinazioni di simboli come asterisco (*), parentesi quadre ([ ]) o sbarra (/), si possono definire i criteri che le stringhe riconosciute devono soddisfare. Per esempio, con l'espressione **ndo* vengono individuate tutte le parole che terminano in *ndo* e con l'espressione *bell** tutte le parole che iniziano per *bell*.

Un'altra peculiarità molto importante di ParaConc, specialmente per le ricerche lessicologiche, è la capacità del programma di individuare le collocazioni delle parole chiave all'interno del corpus italiano. Il programma individua le parole che tendono a co-occorrere insieme alla

[7] Se il corpus è annotato, attraverso la casella della ricerca avanzata si possono effettuare anche interrogazioni più complesse combinando i vari tags. Questa modalità di ricerca è particolarmente utile per ricerche di carattere grammaticale. Ad ogni modo, dato che in questa fase il corpus non è né annotato né lemmatizzato, non è ancora possibile eseguirle.

parola ricercata. Nella finestra che presenta i risultati della ricerca per la parola *occhio*, le parole evidenziate in rosso sono parole che si riscontrano più spesso con *occhio*. Qui si trovano, per esempio, le parole *a* e *nudo* che insieme costituiscono l'espressione *a occhio nudo*. Nella parte inferiore della finestra si possono analizzare le frasi tradotte in cui viene individuata l'espressione corrispondente in macedone *со голо око:*

Fig. 11 Lista delle collocazioni per *occhio*

Sempre nell'ambito delle ricerche lessicologiche che si possono eseguire con ParaConc, è importante menzionare anche l'opzione che consente di analizzare i testi tramite liste di parole con le relative frequenze in modo da ottenere un'idea del lessico e del tipo del testo esaminato. Per quanto riguarda le collocazioni, il programma permette di cambiare l'estensione del contesto a destra e a sinistra della parola chiave (ingl. 'collocation span').

5. Le possibili applicazioni

Le possibilità di applicazione di un corpus parallelo sono molteplici. Il corpus parallelo può essere uno strumento utile per tutti coloro che si interessano all'italiano e al macedone. I linguisti che si occupano dello studio contrastivo di queste due lingue possono sfruttare il corpus per osservare i fenomeni linguistici da questa prospettiva. Questa risorsa potrebbe essere utile anche ai lessicografi nel reperimento degli esempi per dizionari bilingui. Una volta arricchito con vari tipi di testi, il corpus potrebbe essere usato anche da traduttori per la creazione di banche dati terminologiche. Il corpus parallelo in generale è

considerato soprattutto uno strumento molto importante nella didattica della traduzione per osservare vari aspetti del processo traduttivo (Botley et al. 2000; Frankenberg-Garcia 2006; Gavioli 2005; Johansson 2007).

6. Lavoro futuro

Il presente corpus è ancora nella fase iniziale della sua compilazione ed è molto più modesto rispetto ai grandi corpora per grandezza, diversità di testi e ricchezza delle informazioni linguistiche aggiuntive.

Occorre soprattutto arricchire il corpus di altri testi tradotti, affinché sia presente un maggior numero di esempi dei fenomeni che si intendono osservare. Per il momento il corpus è solo unidirezionale, cioè contiene testi autentici in lingua italiana e le corrispettive traduzioni in macedone visto che i testi tradotti dal macedone in italiano risultano essere molto meno numerosi. Desidereremmo, inoltre, includere un modesto corpus parallelo nell'altra direzione. Sarebbe molto utile prendere in considerazione anche altri tipi di testi (testi argomentativi, scientifici ecc.) per poter utilizzare il corpus nelle ricerche relative ai linguaggi settoriali. Siamo comunque dell'idea che il corpus nonostante la sua esiguità possa già essere utile per lo svolgimento di alcune ricerche empiriche sui fenomeni linguistici riguardanti l'italiano e il macedone.

BIBLIOGRAFIA:

BOTLEY, S., MCENERY, T., WILSON, A. (2000). Multilingual corpora in teaching and research. Amsterdam-Atalanta: Rodopi.

BORIN, L. (2002). Parallel Corpora, Parallel Worlds: Selected Papers from a Symposium on Parallel and Comparable Corpora at Uppsala University, Sweden, 22-23 April, 199. Amsterdam-Atalanta: Rodopi.

ČERMÁK, F. (2009). Parallel Corpora: The Case of InterCorp, a multilingual corpus. *In:* Mahlberg, M., González-Díaz, V., Smith, C. (eds.) *Proceedings of the Corpus Linguistics Conference CL2009, University of Liverpool, UK, 20-23 July 2009.*

DANIELSSON, P., MAHLBERG, M. (2003). "There is more to knowing a language than knowing its words: using parallel texts in the bilingual classroom". *English for Specific Purposes World. Online Journal for Teachers,* 3 (6), Vol. 2. Disponibile da: http://www.espworld.info/articles_6/DanielssonMahlberg2003.htm [consultato in data 17.12.2010].

FACHINETTI, R. (2007). Corpus Linguistics: 25 years on. Amsterdam-Atalanta: Rodopi.

FRANKENBERG-GARCIA, A. (2006). Using a parallel corpus in translation practice and research. Actas da Contrapor 2006, 1ª Confe-rência de Tradução Portuguesa, Faculdade de Ciências e Tecnologia (Universidade Nova de Lisboa, 11-12 September 2006), (142-148).

GAVIOLI, L. (2005). Exploring Corpora for ESP Learning. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.

GJURČINOVA, A. (2001). Prevodi od italijanskata književnost na makedonskiot jazik. *In:* Gjurčinova, A. *Italijanskata književnost vo Makedonija.* Skopje: Institut za makedonska literatura, 289-309.

HASSELGÅRD, H. (2010). Parallel corpora and contrastive studies. Richard Xiao (ed) *Using Corpora in Contrastive and Translation Studies Conference 2010 UCCTS2010*, Edge Hill Univer-sity, Ormskirk, UK, 27-29 July. Disponibile da: http://www.lancs.ac.uk/fass/projects/corpus/UCCTS2010Proceedings/ [consultato in data 24.11.2010].

HUNSTON, S. (2002). *Corpora in Applied Linguistics.*Cambridge: Cambridge University Press.

JOHANSSON, S. (2007). Seeing through multilingual corpora: on the use of corpora in contrastive studies. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.

MEZEG, A. (2010). Compiling and Using a French-Slovenian Parallel Corpus. *In:* Richard Xiao (ed.) *Using Corpora in Contrastive and Translation Studies Conference 2010 UCCTS2010*, Edge Hill University, Ormskirk, UK, 27-29 July. Disponibile da: http://www.lancs.ac.uk/fass/projects/corpus/UCCTS2010Proceedings/ [consultato in data 12.12.2010].

II PARTE
LETTERATURA E CULTURA

Giacomo SCOTTI

IL MIO AMORE PER LA MACEDONIA
(Appunti per un'autobiografia che non scriverò mai)

Il mio amore per la Macedonia e il popolo macedone risale al lontano 1961, anno in cui scrissi per il settimanale letterario italiano „**La Fiera Letteraria**" (Roma) il mio primo testo informativo sulla poesia macedone e compilai la prima mini-antologia di quella poesia. L'uno e l'altra furono pubblicati su quel periodico, con grande rilievo, il 14 gennaio 1962. Per l'Italia fu una vera scoperta, ne scrissero numerosi giornali. I poeti prescelti, ciascuno con una o due poesie, furono: Slavko Janevski, Blaže Koneski, Aco Šopov, Gogo Ivanovski, Srbo Ivanovski, Mateja Matevski, Gane Todorovski, Cane Andreevski, Ante Popovski, Vlada Urošević e Bogomil Djuzel.

Quello stesso anno, nel numero 5-6/marzo 1962 la rivista „**Galleria**" di Palermo pubblicò le mie traduzioni delle poesie degli stessi autori con l'aggiunta di Radovan Pavlovski e di un racconto di Dimitar Solev. In seguito la letteratura e la cultura macedone furono da me presentate in Italia anche attraverso libri.

Il primo libro che inaugurò in Italia gli studi di macedonistica fu la mia antologia **LA POESIA MACEDONE**, edita nel 1965 dalla casa editrice Maia di Siena. In quell'antologia, preceduta da un ampio saggio introduttivo (pagg.7-42) inserii otto canti popolari e 58 testi di 33 poeti, cominciando da Kostantin Miladinov, Rajko Žinzifov, Grigor Prličev, Venko Markovski e Kočo Racin. Seguivano: Slavko Janevski, Blaže Koneski, Aco Šopov, Gogo Ivanovski, Srbo Ivanovski, Mateja Matevski, Gane Todorovski, Cane Andreevski, Ante Popovski, Vlada Urošević, Radovan Pavlovski, Bogomil Djuzel, Stojan Tarapuza, Aleksandar Popovski, Petar Boškovski, Petre Andreevski, Gordana Mihajlova, Zoran Jovanović, Jovan Koteski, Mladen Dilevski, Aleksandar Hristovski, Jovan Ivanjin, Mile Nedelkovski, Mihajl Rendžov, Danica Ručigaj, Boško Smaćovski, Evgenija Šuplinova e Ljubiša Taškovski. Fatta qualche eccezione, credo di aver scelto i veri

esponenti, in quell'epoca, della poesia macedone. In ogni caso, in un'epoca in cui in Occidente si sapeva poco della stessa esistenza della Repubblica di Macedonia, quella antologia – la prima antologia della poesia macedone nella storia italiana, scoprì agli Italiani e non soltanto ad essi, il volto più bello della nuova Macedonia. L'apparizione di quell'antologia suscitò un coro di provocazioni su decine di riviste culturali. Mi limiterò a due citazioni:

„*Questo libro vuole introdurci alla conoscenza della cultura e della letteratura di un piccolo popolo a noi vicino, di quella Macedonia che ha per cuore Skopje, la città distrutta da un cataclisma e che sta per risorgere come 'città del mondo' per la solidarietà del mondo (...). A giudicare dal fermento di vita e d'attesa che par di percepire in questa nuovissima fioritura (poetica) cui la difficile opera del traduttore ci permette di accostarci, sembra di dovere aspettarsi non effimeri sviluppi (...). C'è un anello di universalità in questa poesia*“ (Bice Tibiletti, „Il ragguaglio letterario“, Milano, aprile 1965.

Citando i versi di diversi poeti presenti nell'antologia, il critico R.Marcato Quagliardi così scrisse:

„*I cantori macedoni certamente hanno una maniera del tutto propria, bella, colma di armonia e delicatezza... Stranezza, fantasia accesa, forza di penetrazione, sentimento e dolcezza...*“ (In „Minosse“, Venezia, novembre 1965).

Nel „Vjesnik“ di Zagabria, sulle cui pagine gLi era stata affidata una rubrica, un „diario“, il poeta Gustav Krklec così scrisse il 6 marzo di quell'anno:

„Još prošle godine objavila je talijanska kuća Casa Editrice Maia u Sieni u svojoj posebnoj biblioteci Orizzonti u solidnoj grafičkoj opremi antologiju makedonske poezije *La Poesia Macedone* našeg poznatog pjesnika Giacoma Scottija i s njegovim opširnim i znalačkim predgovorom o makedonskoj kulturi i književnosti. Zanimljivo je da se na taj zbornik još uvijek osvrće talijanska kritika, pa su pohvalne recenzije izašle na stranicama časopisa „Ausonia“ i u listovima „Il Telegrafo“, „Ragguaglio letterario“, i u svičarskom listu „Gazzetta Ticinese“. Sve te kritike ističu visoki domet naročito suvremene makedonske poezije kao i kvalitetni prijevod Giacoma Scottija“.

Naturalmente l'elenco dei giornali e periodici nei quali apparvero le recensioni è molto più lungo.

* * *

La seconda occasione di promuovere la letteratura macedone nel mio paese si presentò a me come traduttore ed al mio amico sloveno Ciril Zlobec, con il quale collaboravo da alcuni anni, quando organizzò la redazione e pubblicazione in Italia di un'antologia della poesia jugoslava del dopo guerra. Il progetto si realizzò nel 1966, anno in cui presso l'autorevole casa editrice Guanda di Parma fu pubblicata l'ambiziosa opera **NUOVA POESIA JUGOSLAVA** nella quale un ampio capitolo fu dedicato alla poesia macedone („Poeti macedoni“) con una presentazione di Aleksandar Spasov. Furono scelti e inseriti i poeti Janevski, Koneski, Šopov, Gogo e Srbo Ivanovski, Todorovski, Matevski, A. Popovski, Cane e Petre Andreevski, Boskovski, Pavlovski e Djuzel. In Italia ci fu una nuova ondata di echi affermativi, positivi, mentre in Jugoslavia scoppiarono accese polemiche ispirate da alcuni esclusi.

Da collaboratore di antologie tornai ad essere autore l'anno successivo, quando – dopo aver avuto l'aiuto di Milan Gjurčinov nella scelta degli autori e dei testi – firmai insieme a lui l'antologia della narrativa macedone **NARRATORI MACEDONI**, edita ancora una volta dalla casa Maia di Siena nel 1967. Essa comprende sedici testi di dodici autori e precisamente: Vlado Malevski, Slavko Janevski, Jovan Boškovski, Blaže Koneski, Branko Pendovski, Dmitar Solev, Simon Drakul, Blagoja Ivanov, Petre M. Andreevski, Vlada Urošević, Taško Georgievski e Živko Čingo. Alcuni di essi erano già noti in Italia come poeti, ma non minore sorpresa suscitò per la sua forza interiore la narrativa. L'antologia non si limitò ai testi, ma ampliò gli orizzonti della conoscenza della letteratura e della cultura macedone grazie al mio saggio introduttivo dal titolo „Quattro lustri contro tredici secoli“ (pagg.5-40) e alla prefazione di Gjurčinov su „Le vie e le realizzazioni della narrativa macedone contemporanea“ (pagg.41-53). Mi permetto di citare due dei tanti giornali e riviste che ne scrissero in Italia. In „Auditorium“, (Roma, novembre 1967) Sergio Zanini sottolineò l'importanza non solo culturale dell'antologia per la conoscenza della Macedonia, esclamando: „*Quanti fermenti e quanta vitalità ed originalità nelle composizioni presentate!*“ *E continuò: „Il paesaggio, usi, costumi, vicende macedoni dell'immediato dopoguerra e del passato vivono di luce propria in una libertà creativa quanto mai affascinante. (...) Il magnifico volume contiene un notevole saggio di Giacomo Scotti*

da considerare come una sintetica e documentata storia della Macedonia, delle origini e degli sviluppi della poesia e della prosa macedone...“.

Su „La Provincia Pavese“ (Pavia, 6 ottobre 1967), Federico Binaghi dedicò un lungo testo ai „Poeti e narratori di lingua macedone“ definendo quella di Scotti-Gjurčinov „*una sorprendente antologia*“, e la terra dei suoi scrittori e poeti una „*repubblica gloriosa... per il suo incredibile martirio dal quale è uscita da così pochi anni*“. Secondo il critico, „*la letteratura macedone... si trova nel cuore dell'Europa, a contatto con tutte le avanguardie europee*“, e aggiunge:

„*Davvero siamo meravigliati dallo sforzo che il traduttore ha dovuto sostenere per donarci un mondo che ignoravamo (...). Qui siamo veramente di fronte a una terra stupenda i cui abitanti, vogliosi di tutte le più giuste voglie spirituali, culturali e patriottiche, dispiegano con pura offerta e con animo nuovo appena risorto alla propria individuazione, i confini della loro nobiltà, l'impronta del loro carattere, i segni della loro singolare distinzione etnica e culturale, il profondo decoro della loro dignità. Ė bello, è meraviglioso, è entusiasmante tuffarci in questo nuovissimo mondo già così ricco di luci splendenti, di voci proprie – ora di rigido ora di flessuoso metallo – in una temperie di folgoreggianti individualità*“.

* * *

Dopo la presentazione dei poeti e dei narratori della letteratura macedone, non poteva restare nascosto agli italiani un aspetto particolarmente interessante e ricco della cultura macedone: la poesia orale ossia popolare. E in quel mondo affascinante mi tuffai subito, incoraggiato anche dagli echi suscitati dalle precedenti antologie, dando agli italiani l'antologia **CANTI POPOLARI MACEDONI – DAL MEDIOEVO AD OGGI** apparsa nel 1971 presso la prestigiosa casa editrice Longanesi di Milano. Il volume comprende un mio testo introduttivo sulla ricca creazione letteraria orale del popolo macedone dal Medioevo ai nostri giorni, seguito da 75 testi lirici ed epici dai più diversi contenuti. Ancora una volta mi limiterò a pochi brani tratti dalle numerose recensioni apparse su riviste e giornali.

Sul diffusissimo quotidiano „La Stampa“ di Torino (3 settembre 1971), sotto il titolo „Omero nei Balcani – I pastori poeti della Macedonia“, il critico letterario Carlo Carena ebbe la bontà di

paragonarmi a Tommaseo e ad altri divulgatori ottocenteschi della poesia popolare dei Balcani, aggiungendo: „*In questo serbatoio balcanico della poesia popolare la Macedonia si presenta come una regione privilegiata... Da essa G.Scotti ha trascelto e reso felicemente in italiano un manipolo di componimenti (...). Nel volume, in una selezione rigorosissima – o fin troppo sobria – sono presenti tutti i vari generi di questa produzione: liriche amorose e patriottiche, cantilene di lontananza,, epopee, cori per festività e matrimoni... Credenze e riti pagani che si perdono nella memoria dei millenni, con i timori e le ansie che la natura ispira all'uomo sono travasati in un contesto cristiano o si perpetuano nelle fate delle montagne delle nuvole, nelle vergini delle acque... Ma i capolavori sono le canzoni epiche...*“.

A sua volta Giorgio Nurigiani, altro innamorato della Macedonia, ne „La Voce Pugliese“ di Bari (12 agosto 1971) scrisse, tra l'altro:

„*Scotti è un lavoratore instancabile, egli si è acquistato oramai il nome di uno dei pochi conoscitori della lingua e della letteratura macedone. Con questa sua nuova opera egli ha contribuito non poco alla conoscenza del patrimonio folkloristico macedone. (...) Questa interessante opera di Scotti vuol documentare attraverso i canti popolari lo spirito incrollabile del popolo macedone. In questa opera vibrano palpiti per l'eroica terra macedone...*“.

Semplici informazioni, recensioni e saggi apparsi in quasi tutte le regioni italiane espressero entusiasmo per la poesia popolare e d'arte macedone; ma non si limitarono all'esaltazione della letteratura; si diffusero anche in informazioni e lodi sulla Macedonia e sul popolo macedone. Nella loro maggioranza, quei testi parlarono della „scoperta“ di quel meraviglioso paese. E non furono soltanto parole al vento. Quale risultato di quanto scritto da giornali e periodici sui „Canti popolari macedoni“ da me fatti conoscere agli italiani, quell'anno a Massa Carrara, alla fine di agosto mi fu concesso un premio per la traduzione: il Premio internazionale „David“ e la Medaglia d'Oro „per la pluriennale opera di traduttore della letteratura italiana in Jugoslavia e delle letterature jugoslave in Italia“.

* * *

Sulla scia delle suddette „scoperte“ si manifestarono svariate iniziative finalizzate a promuovere la reciproca collaborazione culturale fra la Macedonia e l'Italia. Iniziative nelle quali naturalmente fui

coinvolto anch'io. Tra l'altro diedi il mio modesto contributo alla realizzazione di una „Giornata della cultura macedone“ in Italia che si trasformò via facendo in una settimana di manifestazioni – a Napoli ed a Roma – in onore di San Cirillo, con la presenza di delegazioni ufficiali macedoni formate da esponenti del governo, della chiesa ortodossa e dell'associazione degli scrittori della Macedonia. Collaborai, inoltre, alla diramazione di inviti a singoli poeti italiani per le Serate poetiche di Struga ed alla traduzione e pubblicazione in Italia di opere letterarie di singoli poeti e scrittori macedoni. A proposito di queste opere, mi permetto di fornire una rapida panoramica bibliografica.

* Cominciai, giustamente mi pare, con **LA RICAMATRICE**, una scelta di poesie di Blaže Koneski, edita dalla casa editrice Maia di Siena nel 1967. I testi lirici, suddivisi in due cicli, sono preceduti da un saggio introduttivo del curatore e traduttore, „Sensibilità e intelletto“, seguiti da Note letterarie e da una nota bio-bibliografica. Anche questo libro suscitò in Italia un vasto interesse per la letteratura macedone e richiamò ancora una volta l'attenzione sulla Macedonia come tale. Vincenzo Perna sul „Messaggero Veneto“ di Udine (30 marzo 1968) scrisse: „Nella poesia di Blaže Koneski, uno dei più grandi poeti macedoni di questo secolo, il nucleo generale è autentico perché autentiche sono la vita e la tensione dei giorni“; quella di Koneski „è una voce che travalica gli angusti e montagnosi limiti della Macedonia“. Antonio Tagliacarne sulla rivista „Auditorium“ di Roma (febbraio 1968) scrisse: „Lo scrittore macedone che ora si presenta è un poeta singolare, si distingue nettamente come una personalità viva sia come epico che come lirico“.

* Seguì il libro **L'OMBRA DI RADOVAN**, una scelta di sette racconti di Božin Pavlovski, edita da Edizioni Au-Arte di Padova nel 1968. Oltre alla scelta e alla traduzione dei testi, scrissi il saggio introduttivo „Tra mito e storia“.

* L'anno successivo feci conoscere agli italiani un secondo poeta macedone con una scelta delle sue liriche: **NEBBIE E TRAMONTI** di Mateja Matevski, un libro edito da Maia (Siena, 1969) così strutturato: saggio introduttivo e Nota letteraria del curatore-traduttore, tre cicli di poesie.

* Il quarto autore macedone da me presentato in Italia fu il narratore Boris Višinski, del quale tradussi il romanzo **ARCOBALENO** („Duga“), editore Trevi, Roma, 1971, presentandolo con un testo introduttivo.

* Nel 1972, a Trieste, presso la casa editrice Lint, pubblicai **TERRA DI MACEDONIA**, una scelta di poesie di Ante Popovski. Nel saggio introduttivo, „Un poeta radicato alla terra“ fornisco al lettore italiano un ampio affresco del poeta e della sua poesia che nelle pagine seguenti si snoda attraverso cinque cicli, ciascuno con una nota esplicativa. La raccolta è bilingue, con le traduzioni a fronte dei testi originali. La copertina del libro presenta un'illustrazione di Dimitar Kondovski.

* Nel 1974, edita a Skopje per le edizioni della „Macedonian Review“, vide la luce in italiano, nella mia traduzione la raccolta di poesie „Beli mugri“ di K.Racin, con il titolo **ALBE CANDIDE**, con una premessa di Boris Višinski, e alla fine del volume, le Note del traduttore e un testo di Aleksandar Spasov su *Kosta Racin 1908-1943*.

* L'ultima mia fatica per la Macedonia, prima che il mio nome fosse messo all'indice e mi fosse messa la museruola in Croazia come spiegherò in seguito, fu la pubblicazione, nuovamente per la casa editrice Lint di una scelta di poesie di Slavko Janevski sotto il titolo **IL SOLDATO DUE METRI SOTTO TERRA** (Trieste, 1975). L'antologia janevschiana, suddivisa in quattro cicli, è preceduta dal mio saggio „Il poliedrico Janevski“.

A questo punto permettetemi di citare quanto scrisse il romanziere, poeta e saggista Alessandro Damiani, presentando sul quotidiano italiano „La Voce del Popolo“ di Rijeka (14 luglio 1975) la pubblicazione in Italia delle poesie di Janevski, definendo questo poeta „una forza trainante della cultura macedone“, un uomo di penna „fertile e poliedrico“, „uno stimolante esempio per la sua e le generazioni più giovani della giovane letteratura macedone“. Damiani concludeva il suo scritto, riferendosi alla mia fatica:

„*Scotti, come già abbiamo avuto modo di rilevare, è da anni un osservatore puntuale della vita letteraria quale si va esplicando soprattutto nei territori meridionali del nostro Paese, e pertanto non fa che reiterare il proprio impegno divulgativo e di valorizzazione di eventi culturali altrimenti destinati a una difficile penetrazione in zone geografiche lontane. Egli così concorre ad accorciare queste distanze, dandoci l'opportunità di scoprire aspetti interessanti della multiforme e plurilingue operosità letteraria dei popoli jugoslavi. Nel caso specifico (...) Scotti ci consente di prendere visione di un mondo lirico che per noi ha il fascino di un 'nostro' oriente, ove immaginiamo panorami dai caldi crepuscoli (...) ma ancor più avvertiamo una ricchezza d'immaginazione e l'esaltazione con una cifra moderna di antichi valori. In tale contesto*

la voce di Janevski è come se fosse staccata dalle corde d'argento navigando verso il cielo turchino“.

* Sempre nel 1975 l'Italia poté apprezzare una nuova opera letteraria macedone, il secondo romanzo di Boris Višinski da me tradotto: LA VALANGA, edito a Palermo da „Il Vertice Libri Editrice“, copertina illustrata da C.Pirrera.

* * *

In seguito a „incidenti“ politici capitatemi ancor prima del 1975 in Croazia e poi moltiplicatisi negli anni successivi, per cui fui cacciato dal posto di lavoro e costretto a interrompere, per brevi o lunghi periodi, l'attività letteraria in Jugoslavia. Appena nel 1981, su invito della rivista letteraria „La Battana“ che usciva a Rijeka, diretta da Eros Sequi e Sergio Turconi che si erano stabiliti a Belgrado, potei destinare nuovamente un po' del mio tempo alla letteratura macedone, alla quale „La Battana“ dedicò interamente il fascicolo di maggio (n. 59). Già alla fine di quel mese, il fascicolo di quasi 200 pagine fu presentato a Roma alla presenza di un folto pubblico, fra i quali numerosi scrittori, poeti ed altre personalità della cultura italiana. Alla realizzazione del progetto collaborarono, con saggi, poesie e racconti: Dimitar Solev (Autore e autogestione); Georgi Stalev Popovski (Il momento della cultura); Blaže Koneski (La lingua macedone); Aleksandar Spasov (Kočo Racin, fondatore della nuova poesia); Milan Gjurčinov (La lotta di liberazione e la letteratura e Nuove correnti poetiche); Aco Aleksiev (Linee di sviluppo del teatro e della drammaturgia macedone); Jovan Strezovski (Festival della poesia a Struga); Božidar Nastev (Poesia macedone in italiano); Augusto Fonseca e Šerefedin Mustafa (Relazioni italo-macedoni in letteratura); Vjekoslav Bučar (Macedonia e Macedoni); Ivan Katardžiev (libri di storiografia); Vele Smilevski (Nuove pubblicazioni); Haralampije Polenaković (Cronologia letteraria). Oltre a gran parte di questi testi, tradussi i componimenti di una „Piccola antologia del racconto“ con novelle di Maleski, Janevski, J. Boškovski, Koneski, Solev, Čingo e Georgievski con una introduzione di Petar T.Boškovski. Fonseca tradusse i testi dei poeti presentati in una mini-antologia della lirica macedone (Janevski, Koneski, Šopov, Matevski, A.Popovski, P.Boškovski, P.Andreevski, J.Pavlovski, J.Koteski, U.Urošević, R.Pavlovski, Gjuzel, E.Klefnikov e A.Vangelov). Nella medesima rivista pubblicai un mio saggio su „Konstantin Miladinov alle

origini della poesia contemporanea", tre poesie dello stesso Miladinov („Il flauto", „Perla", „Nostalgia del Sud") cinque poesie di Ratsin e una poesia di Gane Todorovski. Complessivamente tradussi, in quel fascicolo, poesie ed altri testi di ventidue autori macedoni. Nel suo saggio sulla poesia macedone in lingua italiana Božidar Nastev sottolineò il ruolo di avaguardia sostenuto dal sottoscritto in questo campo.

Rimasi spiritualmente legato alla Macedonia anche durante la guerra 1991-1995 che portò alla frantumazione ed alla scomparsa della Jugoslavia. In quel periodo mi ero stabilito in Italia: ero tornato nel 1982 a Saviano il paese natale, presso Napoli, trasferendomi poi a Trieste nel 1991, anno in cui cominciai a fare la spola con la Slovenia, la Croazia, la Bosnia-Erzegovina e la Serbia quale inviato speciale del giornale „Il Manifesto" di Roma e in rappresentanza del Centro Italiano di Solidarietà che coordinava gli aiuti umanitari alle popolazioni vittime della guerra ed ai profughi. Era difficilissimo per me, diciamo pure impossibile perfino telefonare o scambiare lettere con la Macedonia dal territorio (ex)jugoslavo, ma cercai di mantenere i legami dall'Italia. L'anello di congiunzione più resistente fu Boris Višinski che a sua volta faceva la spola fra il suo paese e l'Italia.

Frutto di questi contatti furono la scelta e la traduzione dall'opera poetica di Petre Bakevski delle liriche che formarono la raccolta **L'OROLOGIO INVISIBILE** edito nel 1992 dall'editore siciliano La Meridiana di Palermo. Il volumetto, che si apre con una prefazione di Bruno Rombi, contiene oltre quaranta poesie suddivise in cinque cicli, ciascuno preceduto da una mia nota.

Appena dopo la fine di quella guerra e col passare degli anni della cosiddetta „transizione" ripresi i contatti diretti con le letterature, i poeti e gli scrittori dell'ex Jugoslavia e, di conseguenza la collaborazione sul piano degli scambi con l'Italia. Ma di questo avrò modi di dire ancora qualcosa nelle pagine che seguono.

* * *

Fin qui ho parlato dei libri che ho dedicato alla Macedonia, ai poeti ed agli scrittori macedoni. Ora voglio raccontarvi di come conobbi la Macedonia e come imparai ad amarla. Vi parlerò pure di alcuni miei amici macedoni.

Tutto, naturalmente, cominciò con le prime iniziative da me prese nel 1961 per divulgare la poesia macedone attraverso le pagine dell'autorevolissimo settimanale „La fiera letteraria" di Roma e la rivista siciliana „Galleria". Ne diedero subito notizia i giornali jugoslavi del tempo e da Skopje mi giunsero i primi saluti, i primi ringraziamenti, le prime manifestazioni di amicizia. Così i miei amici, ancor prima di incontrarci, furono Slavko Janevski, Blaže Koneski, Aco Šopov, Mateja Matevski, Ante Popovski, Vlada Urošević e Radovan Pavlovski.

Uno dei più noti scrittori italiani della seconda metà del Novecento, Mario Rigoni Stern mi scrisse nel 1966 pregandomi di mandargli alcuni racconti di guerra in montagna per una antologia, *La naia della guerra alpina*, che lui stava preparando e che uscì poi l'anno successivo con testi dei maggiori scrittori contemporanei di tutto il mondo. Per la Jugoslavia gli mandai racconti di Antonije Isaković, Mihailo Lalić e Slavko Janevski. Li pubblicò tutti, mettendo al primo posto „Il vecchio Paun" di Janevski con questo commento: „Il macedone Janevski lo possiamo senz'altro accostare al grande Badel dell'*Armata a cavallo*". Così la Macedonia, anche con quell'antologia di Rigoni-Stern, entrò nelle scuole italiane.

In quel periodo, giunto con la moglie a Fiume (Rijeka) per imbarcarsi alla volta dell'Egitto su una nave jugoslava, Vlada Urošević mi fece visita a casa e fu il primo poeta macedone a cui strinsi personalmente la mano.

* * *

Nel 1963 nell'ultimo giorno di luglio, feci il mio primo viaggio in Macedonia. Erano i giorni della grande sciagura di Skopje causata dal catastrofico terremoto che distrusse gran parte della città. Appena la radio diffuse la notizia, a Fiume si costituì una brigata giovanile di lavoro destinata a raggiungere la capitale macedone. Pur avendo io già 35 anni, i giovani mi presero con loro e partimmo con tre autobus, portandoci dietro anche i viveri per un mese. Partecipammo alla rimozione delle macerie di un albergo non molto distante dalla Stazione ferroviaria. Lavorando per sanare le ferite della città, imparai ad amare i macedoni e la Macedonia. Tra le vittime del sisma, mi dissero, c'era stata una giovane poetessa; la notizia fu confermata, era morta Danica Ručigaj, ventinove anni. Quello stesso anno scrissi un saggio storico-critico sulla cultura e letteratura macedone che due anni dopo divenne il

capitolo introduttivo della mia antologia *La poesia macedone*. In quell'antologia, come abbiamo già visto, inserii anche Danica Ručigaj, definendola una „promessa“. Trovai inconsciamente presaghi questi suoi versi: „Lasciai/tutte le mie stelle/sopra il tuo petto/per farmele portare via“.

Le due settimane da me trascorse a Skopje non le trascorsi tenendo sempre in mano pale e picconi. Nel tempo libero andai in cerca di scrittori. Per la prima volta il mio nome comparve su una rivista letteraria macedone in quel periodo: sul numero 2/1963 di „Razgledi“ pubblicai un testo dal titolo *Sovremeni italijanski poeti*, un panorama della poesia italiana contemporanea con una scelta di testi lirici di Corrado Govoni, Diego Valeri, Giuseppe Ungaretti, Giuseppe Villaroel, Eugenio Montale, Giorgio Vigolo, Salvatore Quasimodo, Renzo Laurano, Carlo Galasso, Mario Luzi, Pier Paolo Pasolini, Sergio Betocchi nella versione di Boris Petkovski. Lo stesso anno, sul numero 4 della medesima rivista apparve un nuovo mio testo sulla Resistenza e la guerra nel romanzo italiano: *Vojnata i dviženjeto na otporot vo italijanskiot roman*.

* * *

In un mio vecchio quaderno di appunti, una annotazione ricorda che dal 29 agosto al 1° settembre 1964 partecipai al III festival „Struške večeri poezije“. Confesso che di quel mio secondo viaggio in Macedonia non ho particolari ricordi. Come in un sogno mi pare di rivedere, tra tanti volti, quelli di Vlada Urošević, di Gane Todorovski e Tone Momirovski nella chiesa di Santa Sofia a Ohrid, una chiesa nella quale, volgendo gli occhi ai dipinti murali, mi parve di scorgere il volto santificato di mio padre napoletano: lo ricorda una mia poesia che sarà tradotta da Risto Jačev e pubblicata molti anni più tardi insieme ad altri miei componimenti sulla rivista „Kulturen život“ di Skopje (n. 3, marzo 1983): *Makedonija i mojot tatko*. Da altre fonti apprendo che al festival del 1964, per la prima volta rilasciai un'intervista in Macedonia, pubblicata sul numero 8-9/ottobre-novembre di quell'anno proprio dal „Kulturen život“. La manifestazione di Struga del 1964 riunì un piccolo popolo di poeti e critici letterari, settantaquattro, dei quali 61 macedoni e tredici delle altre repubbliche jugoslave.

* * *

Tornai in Macedonia nel 1965, partecipando per la seconda volta alle Serate della poesia a Struga. Credo che l'invito mi sia giunto da Milan Gjurčinov al quale avevo confessato, in una lettera, che in Italia gli editori di libri di poesia non pagavano gli onorari agli autori; anzi, le spese di stampa dell'antologia italiana della poesia macedone uscita nella primavera di quell'anno, le avevo pagate io: avevo venduto un pezzo di terreno lasciatomi in eredità da mio padre nel paese natale.

Quell'anno il festival, nato nel 1961, era diventato internazionale grazie alla presenza di poeti giunti da tutte le repubbliche della Jugoslavia, dalla Polonia, Romania, Unione Sovietica, Cecoslovacchia, Italia e Bulgaria. Giunsi a Skopje alla fine di agosto e trovai la città più bella che mai, ormai ricostruita. Da Skopje proseguii per Ohrid e Struga. Per la prima volta strinsi la mano ed abbracciai amici che avevo conosciuto soltanto per lettera o traducendo le loro opere. Ci riunimmo nel corso delle manifestazioni „Poesia, paese senza confini", „Notte senza interpunzioni" all'hotel Grand, „Voci dalle tenebre" nella chiesa di Santa Sofia, „Ponti" sul ponte che cavalca il fiume Drim all'uscita dal lago di Ohrid, e al „Meeting della poesia" nella fortezza di Samuilo.

Non ricordo più se fu quell'anno o qualche anno dopo. Ad ascoltare i poeti, che leggevano i propri versi nella propria lingua, erano accorse alcune migliaia di persone, un giornale scrisse l'incredibile cifra di diecimila: un mare di folla. L'indomani, prima di raggiungere Skopje, facemmo una gita nei dintorni di Struga, raggiungendo un monte dove un vasaio aveva la sua officina-bottega. Volevamo comprare uno o due vasi tipici della zona, che però fossero „nati" sotto i nostri occhi, dalla creta al forno fino alla verniciatura. Il vasaio, quando mi vide, disse: "Io ti conosco, tu sei italiano". „Sì", risposi, „italiano che vive in Jugoslavia, a Rijeka. Ma tu, come lo sai?". La sera prima era sceso dalla montagna per ascoltare i poeti sul ponte. Noi, in autobus, ci avevamo messo quasi mezz'ora per arrivare fino alla sua casa; lui era sceso dal monte fino a Struga a cavallo di un asino. Per vedere i poeti, ascoltare i poeti.

Fra le numerose fotografie delle mie partecipazioni ai festival della poesia a Ohrid-Struga (con gite a Sveti Naum, a Bitola, Kruševo, Štip, Eraklea, Skopje, Kumanovo e Kavadarci) alcune mi sono particolarmente care: in una si vedono il poeta italiano Luigi Fiorentino e sua moglie, accompagnati da me lungo le sponde del lago; in un'altra sono in compagnia di una poetessa macedone di cui non ricordo il nome e del

poeta russo Bulat Okudžava: stiamo su una barca, in mezzo al lago; in una terza il fotografo riprende il poeta croato Milivoj Slaviček, il sottoscritto e, in mezzo a noi, il poeta russo Evgenij Evtušenko; in un'altra foto il poeta macedone Blaže Koneski ed io ci stringiamo la mano, sembriamo due ragazzi felici. Conservo infine una fotografia nella quale sto insieme al poeta italiano Elio Filippo Accrocca, al capo del governo macedone Nikola Minčev, al docente di italiano Naum Kitanovski – che assumerà poi la direzione del Lettorato di macedonistica all'Istituto Orientale di Napoli – e al romanziere Vlado Maleski. Le foto con Luigi Fiorentino e con Evtušenko risalgono al 1965, quelle con Minčev e con Okudžava al 1967, quando il poeta russo fu incoronato con il „Serto d'oro“ di Struga.

Sulla scia di queste foto, di notizie che mi riguardano apparse sui giornali, di lettere e di annotazioni che ho sparso sulle carte (ma ne riesco a rintracciare poche fra le tante), cercherò di rievocare alcuni degli incontri con scrittori macedoni e non macedoni avvenuti in Macedonia, soprattutto incontri di amicizia, ed altri episodi del mio amore per la Macedonia.

Nel 1965 da Zagabria a Skopje viaggiai in aereo. E fu in aereo che conobbi Evtušenko. Era appena tornato da una tournèe a Cuba e in Italia. L'aereo sul quale viaggiavamo, uno degli ultimi a motore ancora in servizio sulle linee interne jugoslave, ad ogni vuoto d'aria precipitava di cento-duecento metri; mi venne il mal di mare, provocando il vomito, Evgenij vide il mio viso bianco come la carta, mi venne vicino, cercò di confortarmi, mi incitò a resistere. Per distrarmi cominciò a recitare. Era un attore nato, sapeva a memoria tutte le sue poesie e migliaia di versi di altri poeti russi. Incantato ad ascoltarlo, non feci più caso alla danza dell'aereo e giunsi a Skopje sano e salvo. All'albergo „Palace“ di Ohrid lo ebbi vicino di camera. Accanto a lui sembravo un nano. Alludo all'altezza dei nostri corpi: lui quasi due metri, io poco più di un metro e sessanta. Ogni giorno stavamo in compagnia, lui parlava lo spagnolo e qualcosa di italiano, io lo comprendevo benissimo rispondendogli nella mia lingua e in croato. Il poeta croato Milivoj Slaviček, che spesso si univa a noi, di italiano e spagnolo non capiva un'acca e mi toccava fargli da interprete.

A proposito di lingue e linguaggi, mi è rimasto impressa una brutta lite scoppiata a causa di contrastanti linguaggi politici durante una sosta alla chiesa di Sveti Naum. Alcuni amici macedoni che capivano benissimo la lingua bulgara, litigarono con lo scrittore di Sofia Georgi

Džagarov: dalle parole si passò agli spintoni, alle offese ed agli schiaffi. Sempre a Naum, non ricordo più in che anno, scomparve un poeta americano. Tre giorni dopo fu restituito dai poliziotti di Enver Hoxha sul vicino confine dell'Albania. Poteva finir peggio. Il poeta aveva bevuto un po' troppo l'ottimo vino macedone di Tikveš e si era allontanato... oltre la frontiera. Anche Džagarov si era ubriacato.

Luigi Fiorentino, siciliano trapiantato in Toscana, fu il primo poeta italiano a mettere piede in Macedonia. Chiese a me di indicargli la strada e gli amici. Serio, segnato dalle sofferenze della prigionia tedesca nella seconda guerra mondiale, riluttante allo scherzo, scoppiò tuttavia a ridere quando gli raccontai il caso per me stupefacente che mi capitò a Ohrid l'ultimo giorno della nostra permanenza.

Alcuni poeti macedoni, fra cui Bogomil Djuzel, il montenegrino Sreten Perović, il turco-macedone Nedžati Zekerija e il sottoscritto stavamo seduti all'ombra di un gigantesco platano centenario, non lontano dalla sponda del lago, all'incrocio delle strade che portano in Serbia, nel Montenegro e in Grecia. L'albero era così antico, vecchio, che alla base, nel tronco, c'è un vuoto nel quale funzionava una rivendita di souvenires e una piccola caffetteria. Mentre ci sorbivamo il caffè, arrivò e si fermò un'auto targata PT, Pistoia. Il conducente, accanto al quale sedeva una giovane donna, chiese in italiano quale fosse la strada per Djevdjelija. Parlandomi ovviamente in serbocroato, Zekerija mi chiese: „Che vuole quel tuo italiano? Rispondigli tu“. Mi alzai, mi avvicinai al finestrino e, nel mio italiano inconfondibile (cioè da non confondersi con quello parlato da uno straniero che l'ha studiato a scuola) gli spiegai: primo, che era arrivato a Ohrid in Macedonia; secondo, che la Grecia era vicina; terzo, che quella era la strada giusta per arrivarci, bastava continuare. Il turista toscano mormorò un „grazie“ e si allontanò senza neppure un saluto. Rimasero tutti di stucco; si stupirono che un italiano, avendo trovato dove meno se l'aspettava un altro italiano, non gli avesse neppure chiesto che cosa ci faceva laggiù, nel cuore dei Balcani. I miei compagni poeti, scherzando, me ne dissero di tutti i colori. Ma che razza di italiani siete voi ... italiani?

Anche quell'anno mi fu vicina la rivista „Razgledi“: sul numero 10/1965 di giugno Petar T.Boškovski dedicò un articolo alla mia antologia della poesia macedone, mentre in ottobre Petre M.Andrevski scrisse della mia prima raccolta di poesie in lingua serbocroata, *Obale tišine* Gjkomo Skoti, Bregovi na tišinata, Bagdala Kruševac). Finalmente i macedoni venivano a conoscermi anche come poeta.

* * *

Dopo due anni di pausa, tornai in Macedonia per partecipare agli incontri dei poeti ed alla festa della poesia nel 1967. A Struga, intorno al lago e sul lago rimasi negli ultimi cinque giorni di agosto. Poi, dopo un viaggio in auto attraverso la montagna Babuna Planina, sulla quale mi dissetai a una fresca sorgente, feci una sosta a Skopje. Accompagnato dall'amico Gjurčinov, fui ricevuto dal primo ministro macedone Minčev nel palazzo del governo il 2 settembre. Il premier non mi appuntò sul petto decorazioni, né mi offrì diplomi; volle soltanto esprimere a voce la sua riconoscenza per la mia opera di scrittore e traduttore a beneficio della promozione in Italia della letteratura e cultura macedone. Era la prima volta in vita mia che stringevo la mano a un capo di governo, ma non mi spaventai.

I giorni trascorsi accanto e sul lago di Ohrid furono una grande festa. Insieme ai poeti macedoni e delle altre repubbliche dell'ex Jugoslavia incontrai colleghi di altri paesi dell'Europa, dell'Asia e dell'Africa: Polonia, Germania Est, Francia, Cecoslovacchia...

Giunsi a Struga il secondo giorno del festival, era un sabato pomeriggio ed ero il solo a rappresentare la Croazia. Vesna Parun, Slavko Mihalić, Dubravko Horvatić, Jure Kaštelan e Gustav Krklec, pure invitati, furono attesi invano. La prima cerimonia alla quale presi parte fu triste. Con lo scoprimento di una lapide fu ricordata la tragica scomparsa dei poeti montenegrini Blažo Šćepanović e Lazo Vučković, morti annegati l'anno precedente nelle acque del lago.

Il „re“ del festival, quell'anno, fu Okudžava, un poeta per istinto non per convinzione. Magro, di pelle scura, ritirato e silenzioso, trascurato nel vestire, era un uomo semplice. Ma quando recitava i suoi versi affascinava tutti; più che recitare, cantava, accompagnandosi con la chitarra... Con lui e una poetessa macedone trascorsi sul lago un lungo e luminoso pomeriggio su una barca da pesca. Conservo per ricordo, oltre alla fotografia, una plaquette di ottone: „*Struški večeri na poezijata, Struga, 25-29 VIII 1967*“.

Rividi il meraviglioso lago dei poeti e dei monasteri – e non soltanto il lago – nel 1968, nel 1971, nel 1973 e nel 1974. Poi ci sarà un vuoto di quasi trent'anni. Ma ne riparleremo.

* * *

In quegli anni cominciavano ad apparire in Macedonia le prime opere della letteratura italiana contemporanea, risultato degli scambi che avevo sollecitato nei due paesi grazie alle amicizie. Nel 1965, edito dalla „Kočo Racin“ di Skopje, aveva visto la luce il romanzo *La ragazza di Bube* (Devojkata na Bube) di Carlo Cassola nella traduzione di Duško Rodev e con una mia postfazione: „Kasola i negovoto delo“. Nel 1967, la casa editrice „Misla“ appena fondata dall'intraprendente scrittore Božin Pavlovski, insieme all'omonima rivista, fece conoscere un altro importante scrittore italiano, da me proposto, Luigi Pirandello, con dodici racconti scelti dal sottoscritto e presentati nella traduzione mia e di Alekso Kucorovski.

Nel 1968 la „Misla“ continuò a costruire i ponti fra la Macedonia e l'Italia con la mia collaborazione, presentando due poeti con altrettante raccolte di poesie: *Crveno oko zeleno oko* di Luigi Fiorentino e *Sonceto na tvojite oči* del padovano Mario Gorini. Quest'ultimo partecipò quell'anno alle Serate poetiche di Struga. La pubblicazione delle poesie di Fiorentino e di Gorini e la loro presenza al festival di Struga non furono un caso: erano la conseguenza di quella catena di amicizie che avevo costruito negli anni, aprendo canali di penetrazione della letteratura macedone in Italia e della letteratura italiana in Macedonia. Oltre ad essere un eminente poeta, Fiorentino era direttore della rivista letteraria „Ausonia“ e della casa editrice „Maia“ di Siena che aveva pubblicato la prima antologia della poesia macedone nel 1965 e la prima antologia della narrativa macedone nel 1967. Anche Gorini, direttore della rivista culturale „Eu-Arte“ e dell'omonima casa editrice di Padova, si sdebitò per l'ospitalità concessagli in Macedonia e per il suo libro di versi pubblicato in macedone (versi da me scelti e presentati con una mia prefazione), pubblicando a sua volta a Padova la già citata raccolta di racconti di Božin Pavlovski.

Gli inviti a Fiorentino e Gorini, come quelli che in anni successivi hanno portato in Macedonia Elio Filippo Accrocca, Mario Socrate, Roberto Sanesi, Luciano Morandini, Giorgio Nurigiani, Ronaldo Certa, Giancarlo Vigorelli, Mario Morriconi, Lino Curci, tanto per restare nella cerchia dei miei amici, ma anche altri fino a Edoardo Sanguineti e Giancarlo Vigorelli, furono il „grazie“ della Macedonia a chi contribuiva o avrebbe potuto contribuire alla maggiore conoscenza in Italia di questo paese, e un invito a continuare sulla strada della collaborazione che,

infatti, porterà negli anni alla pubblicazione in Italia di altre opere di scrittori e poeti macedoni. Il sottoscritto, che fu all'origine di questi scambi, non chiese mai nulla in cambio alla terra dei laghi, dei fiumi e dei papaveri. Gli amici macedoni che di tanto in tanto mi hanno scritto (tra le mie carte conservo moltissime lettere di Višinski, molte di B.Pavlovski, di Aleksandar K.Neiman e Tome Sazdov, ma anche alcune di Aco Šopov spentosi il 20 aprile 1982, di Dimitar Solev, morto il 24 settembre 2003, di Aleksandar Spasov morto il 27 maggio 2003 e del quale ho poi conosciuto il figlio con il quale ho trascorso alcune giornate a Pola e Rovigno, Nedžati Zekerija morto il 10 giugno 1988 ed altri), così come le riviste e i giornali macedoni che hanno scritto di me e dei miei libri sulla Macedonia, hanno sempre ricordato con simpatia lo Scotti traduttore, lo Scotti promotore in Italia dei poeti e degli scrittori della loro terra, ed hanno perfino pubblicato sporadicamente qualche mia poesia e qualche mio racconto („Misla“, „Stremež“, „Kulturen život“, „Sovremenost“, „Razgledi“). In circa mezzo secolo, tuttavia, nessuna casa editrice in Macedonia ha pubblicato qualche mio libro di poesie o di racconti, né io mi sono mai permesso di chiederlo. Questa è la prima volta che accenno – e con sfacciataggine lo faccio pubblicamente – a quanto ho dato e a quanto ho ricevuto. Sono però felice anche del poco, soprattutto delle occasioni tante volte offertemi – e quella di oggi è forse l'ultima della mia vita – di viaggiare in una delle terre più belle del mondo, sono felice di avere avuto in Macedonia tantissimi amici.

* * *

Il festival poetico di Struga del 1971 fu il decimo della serie e il quinto al quale partecipai. Quell'anno, due mesi prima dell'incontro con i poeti macedoni e del mondo, si era spento tragicamente uno dei più amati poeti della Croazia, Josip Pupačić, amico personale mio e del poeta macedone Ante Popovski. Morì bruciato nel tardo pomeriggio del 23 maggio nelle fiamme di un aereo precipitato poco dopo il decollo sull'aeroporto „Rijeka“ sull'isola di Veglia (Krk): persero la vita 76 passeggeri, fra i quali il nostro Bepo insieme alla moglie ed alla sua bambina di cinque anni, Rašeljka. Quella stessa sera Ante Popovski, che era anche direttore del quotidiano „Nova Makedonija“, mi telefonò pregandomi di scrivere un servizio speciale per il suo giornale. Fu la prima ed ultima volta che mi trasformai in corrispondente o inviato speciale di un giornale macedone. Lo feci per condividere il dolore di

Ante, per ricordare con affetto Bepo nel nome della poesia, contro la morte.

Di anno in anno, a Struga, avevo assistito con letizia e stupore alla crescita della manifestazione che, cominciata con un modesto incontro di poeti macedoni riunitisi per celebrare il centenario della pubblicazione del primo libro in lingua macedone, la raccolta dei canti popolari curata dai fratelli Miladinov, si era allargata ai poeti di tutte le repubbliche jugoslave e poi a tutto il mondo. Nell'intervista a un giornale italiano dissi: „Si tratta di una manifestazione veramente straordinaria, in quanto crea continue osmosi di correnti, di idee, di incontri, di conoscenze reciproche, stimola le traduzioni da una lingua all'altra. I poeti, solitari per natura, possono incontrarsi almeno una volta all'anno per una settimana sulle sponde del più grande lago dei Balcani, all'ombra della fortezza di Samuilo, il fondatore del primo stato macedone". („La Voce del Popolo", 8 settembre 1971).

Fra i ricordi di quell'anno risaltano l'inaugurazione della nuova Casa della Poesia, la „Serata della poesia italiana" e una commovente dimostrazione di amicizia nei miei riguardi dello scrittore Boris Višinski. Proprio quell'anno, nella mia traduzione, era uscito a Roma il primo romanzo di Boris tradotto in Europa. In segno di gratitudine la rivista „Macedonian Rewiew" di Skopje, diretta da Višinski, mi concesse un „diploma" e una targa di bronzo (l'uno e l'altra mi arriveranno per posta in dicembre). Quello stesso anno, nel mese di marzo, alla vigilia della prima e unica visita ufficiale in Italia del presidente della repubblica federativa jugoslava, Josip Broz Tito (una visita alla quale anch'io partecipai su invito personale di Tito), la importante casa editrice Longanesi di Milano aveva pubblicato un mio nuovo contributo alle buone relazioni fra i paesi che si specchiano nell'Adriatico, un nuovo omaggio al popolo di Macedonia: l'opera „*Canti popolari macedoni – Dal Medioevo ad oggi*". I giornali italiani avevano notato che esattamente due secoli prima, nel 1771, un altro italiano, Alberto Fortis, aveva pubblicato per primo in Europa un canto popolare degli Slavi meridionali, „Hasanaginica". Una bella coincidenza.

Altra caratteristica del festival del decennale fu che si svolse nel segno della poesia italiana, rappresentata per l'occasione da Elio Filippo Accrocca, Lino Curci e il sottoscritto. Essi non si limitarono a leggere le proprie poesie, ma presentarono pure altri poeti connazionali contemporanei come Montale e Ungaretti, Quasimodo e Sereni, Luzi, Zanzotto, Pasolini, Risi, Sanesi, compresi esponenti delle nuove generazioni.

Quell'estate, insieme a un gruppo di amici macedoni – Jovan Boškovski, Simon Drakul, Kole Časule, Aleksandar Spasov, Slavko Janevski, Vidoe Podgorec e qualche altro, ci spostammo insieme da Struga per ... dove? La meta finale era Skopje, ma prima di arrivarci fummo suddivisi in gruppi diretti a Bitola, Debar, Tetovo, Kavadarci, Štip. Quale di queste località scelsi per la gita? Non lo ricordo, perché nel corso degli anni le ho visitate tutte in compagnia o sulle orme dei poeti.

La „finale" di Skopje fu un „comizio della poesia", in verità una grande festa della poesia, una festa internazionale con la presenza di oltre 200 uomini di penna di ventiquattro paesi del mondo: Europa, le due Americhe, Asia ed Africa. C'era con noi il maggiore poeta allora vivente, W.H.Auden, incoronato col „serto d'oro".

Furono belle anche le ore trascorse insieme ad Elio Filippo Accrocca ed a Naum Kitanovski che non ci lasciava quasi mai e con noi parlava in italiano. Solo un anno dopo quell'incontro in Macedonia, Accrocca pubblicò un libro dal titolo *Vagabondaggi per l'Europa* (Roma, 1972) nel quale dedicò ampio spazio ai suoi viaggi in Jugoslavia e, quindi, in Macedonia: impressioni, annotazioni, incontri con scrittori e poeti, poesie di viaggio. In queste terre egli aveva messo piede la prima volta nell'ottobre del 1970 viaggiando con me da Belgrado a Kragujevac. Anche a Struga e ad Ohrid arrivò in mia compagnia, attraversando poi l'intera Macedonia alla quale dedicò sette fitte pagine di appunti e tre poesie. In una lettera scrittami da Roma mi raccontò del suo passaggio del confine all'uscita. I poliziotti jugoslavi alla frontiera gli chiesero che cosa portasse nella valigia. Non portava sigarette, non portava šljivovica, ma solo pochi oggetti-ricordo comprati a Struga e... il caro ricordo di tanti amici macedoni. „Porto – disse ai doganieri – un po' della vostra terra che però non si vede, non è materia, ma è lo scintillìo delle onde sul lago di Ohrid, l'eco di Naum, i versi di Miladinov tradotti da Scotti".

Dopo il 197l, anno dopo anno, arriveranno in Macedonia alcune decine di poeti italiani. Oltre a quelli già ricordati, ci saranno Carlo Ricci, Dante Mafia, Luisa Spaziani, Augusto Fonseca, Gaetano Longo, Nullo Minissi, Lucio Klobas, Anselmo Pregara, Marcella Bacci, Carlo Villa, Marcella Battilana, Fulvia Dal Sotto, Antonio Contiliano, Laura Minelli, Domenico Spaziali, Carlo Bugatti, Loredana Bogliun, Umberto Mangani, Carlo Pirea, Vincenzo Bianchi, Bruno Rombi, Claudio Pozzani ed altri ancora. Non tutti grandi, ma i grandi non sono mancati. Dopo il 1971, grazie ai festival di Struga, in Macedonia sono apparse le

antologie della poesia di una cinquantina di popoli del mondo. La prima resta quella italiana. L'Italia ha anche il primato del „serto d'oro“ di Struga: con esso sono stati incoronati due poeti: Eugenio Montale nel 1973 ed Edoardo Sanguineti nel 2000.

* * *

Nel 1972 seguii i poeti di Macedonia e del mondo da lontano. Ma la Macedonia non mi dimenticò. Il 1°settembre di quell'anno, al primo Convegno internazionale dei traduttori di letteratura svoltosi nel monastero „Sveti Atanasij Lešok“ di Bilogora nei pressi di Tetovo, l'Associazione di traduttori letterari della Macedonia mi attribuì il Premio „Penna d'Oro“ e la penna, ve l'assicuro, è proprio d'oro. Il premio mi sarà consegnato due anni dopo, il 28 agosto 1974 a Struga. C'ero stato anche nell'estate del '73, ma gli amici traduttori macedoni lo ignoravano o se ne erano dimenticati.

* * *

Le mie „carte“ personali dicono poco o nulla della mia presenza a Struga nel 1973, ricordata però nel volume „*40 godini struški večeri na poezijata*“ dove il mio nome è citato alla data del 30 agosto fra i trentadue poeti di ventitre paesi europei, africani, asiatici e degli Stati Uniti che in serata, a Suli-an, presero parte al meeting della poesia: „*30 avgust. Večerta na megjunarodniot miting na poezijata nastapija slednite poeti...*“ Avrebbe dovuto esserci anche il grande Eugenio Montale il laureato di quell'anno, ma non c'era. Era rimasto malato a Milano. Nell'autunno, mi pare, una delegazione guidata da Mateja Matevski si recò in Italia per consegnargli il prestigioso „Serto d'oro“. Al grande italiano fu dedicata un'intera serata, quella del 26 agosto, giorno in cui nella chiesa di Santa Sofia, Ante Popovski tracciò il „ritratto poetico“ del bardo ligure, mentre attori del teatro di Skopje lessero i suoi versi in traduzione macedone. La poesia di Montale non rimase soltanto sulla bocca dei recitatori; pochi giorni prima, proprio all'inizio del festival, sotto il titolo semplice di *Poezija* fu pubblicata a Skopje un'ampia antologia della poesia montaliana – 94 componimenti – nella traduzione di Ante Popovski e Naum Kitanovski con testo originale a fronte. Forse non ci credete, ma quella sera un poeta napoletano si sentì più genovese di Montale. Quel napoletano ero io.

Al meeting „I ponti“ sul ponte che sovrasta il fiume Crni Drim nel punto in cui esce dal lago di Ohrid iniziando il viaggio verso l'Adriatico, attraverso l'Albania, al posto di Montale c'era un altro poeta italiano: Mario Socrate. Naturalmente fummo compagni di passeggiate e di incontri per circa una settimana, e diventammo amici. Due anni dopo, incontrandolo a Roma, rievocammo i giorni di Struga e ricordammo il prestigioso omaggio della Macedonia a Montale. Socrate mi disse: „Ma sono veramente bravi i tuoi Macedoni. Hanno anticipato di due anni il Premio Nobel assegnato quest'anno a Montale“.

Mentre scrivo questi appunti con l'aiuto di ritagli di vecchi giornali, salta fuori anche una „carta“ personale dell'epoca, un foglietto sul quale annotai: sono stato a Kruševo, qui pronunciato Krušovo, una cittadina a 1250 metri di altezza sulla catena montana che delimita la pianura di Prilep. Vi convivono Aromuni (da „Romanus“) detti anche Latini, Macedoni e Albanesi detti Arbanasi. Ricordo che lessi i miei versi a un comizio di „poesie per la libertà“; accorse quasi tutta la popolazione, per lo più pastori.

Ancora un appunto per il 1973. All'inizio di quell'anno l'amico Lino Curci mi spedì da Napoli un suo voluminoso libro di versi, *Con tutto l'uomo,* edito da Rizzoli. Sfogliandolo, vi trovai il più bel ricordo della comune presenza in Macedonia nel 1971: un ciclo di 4 lunghe poesie sulla Macedonia: „Il mercato di Struga“, „La moschea di Ohrid“, „Eraclea Lincestide“ e „L'icona di Nerezi“, tutte datate 1971. Nacquero nell'agosto di quell'anno, negli ultimi quattro giorni di quel mese. Curci ed io fummo buoni compagni e cordialissimi amici. Ambedue di origine napoletani, toccava a me fargli da cicerone; gli feci pure da interprete con i macedoni, con i turchi, con gli albanesi fra le bancarelle del mercatino, con il derviscio della moschea, con il pope della chiesa bizantina, con un archeologo di Bitola. Lo vedevo prendere appunti, puntava gli occhi curiosissimi su ogni cosa. Ma appena leggendo i versi del libro edito da Rizzoli in Milano seppi che stava scrivendo gli appunti per un inno di amore alla Macedonia, a una „vita densa“ che „continua dal profondo dei secoli e mareggia nel mio profondo in un vortice astorico, a-temporale“.

Se i macedoni si decidessero a raccogliere in volume tutte le poesie che i poeti stranieri hanno scritto visitando la loro terra – e sono tanti, anche fra gli italiani, ad averla conosciuta ed amata grazie soprattutto a quei festival di Struga – sono certo che riconoscerei quelle di Lino Curci anche se non fossero firmate. Per me le più belle sono quelle. Per più

ragioni. I versi di Curci si dilatano subito, attraverso i sentimenti d'amore, in una dimensione umanistica universale, perché la sua poesia è sempre impulso a una maggiore apertura verso gli altri, è una poesia che si spinge al vertice della sua partecipazione, che vuol essere di aiuto all'uomo, al servizio della sua speranza. E poi perché ogni verso mi è chiaro, ogni cosa che in quei versi rivive mi è nota. Quei versi sono nati mentre camminavo accanto al poeta, vedevo le cose che sorprendevano i suoi occhi e udivo quello che risuonava nelle sue orecchie; rivedo e risento in quei versi quello che allora non immaginavo di poter esprimere. Ora so che nacque durante quegli incontri la prima poesia macedone di uno dei più veri poeti italiani del Novecento. Una poesia scritta „in un luogo detto Ohrid", „nel punto in cui si annullano l'Occidente e l'Oriente".

* * *

In compagnia della Macedonia – e di un folto gruppo di poeti, scrittori ed uomini politici macedoni – tornai nella mia prima patria nella primavera del 1974 trascorrendo quattro giornate, dal 21 al 24 maggio, a Roma ed a Napoli. Avvenne in occasione delle „Giornate della cultura macedone" in Italia. Le manifestazioni nella capitale ed al Teatro San Carlo di Napoli si svolsero nel segno e in onore di san Cirillo; e „*Gloria a San Cirillo*" fu il titolo di un libro apparso in italiano, a cura della Commissione per le relazioni culturali con l'estero della Repubblica di Macedonia. Le poesie di venti poeti macedoni, scelte da Aleksandar Spasov apparvero insieme ai versi dedicati alla Macedonia dai poeti italiani Accrocca, Curci e Sanesi. Per me fu il libro degli amici.

Tre mesi dopo, dal 22 al 28 agosto andai incontro alla Macedonia ospite delle Serate poetiche di Struga per la settima volta.

Nella prima giornata riecheggiarono i versi di Montale alla Casa della Poesia, incontrai per la prima volta due poeti a me particolarmente cari: il giovanissimo (allora) Aldo Kliman, figlio di madre macedone e di padre istriano e lo sloveno di Trieste Miroslav Košuta. Vivendo da circa trent'anni fra la città in cui vivono i miei figli e nipoti (Fiume e Pola) e la città di Trieste dove ho fissato la mia seconda dimora, oggi più che mai coltivo quell'amicizia con Aldo e Miroslav che cominciò a Struga.

In quei giorni e in quelle notti agostane del '74 partecipai come al solito alle varie manifestazioni, alle gite, tornai a Sveti Naum dove

scrissi una poesia sul vino di Tikveš senza ubriacarmi e senza vincere alcun premio. Furono invece premiati, perché molto meglio ispirati da Bacco, un poeta romeno e il simpaticissimo serbo Slobodan Marković che mi si presentò, scherzando, come Libero Marconi. Di vino lui si intendeva. Io mi accontentai della „Penna d'oro“ dei traduttori.

Tornando a Fiume dalla Macedonia, dettai le mie impressioni al giornale „Novi list“ che le pubblicò il 2 settembre sotto il titolo „Mir – pjesnička poruka svijetu“. Era la sintesi del messaggio che portavo da Struga, dalla sua luce, dalle sponde del lago e del fiume, dagli incontri con i poeti giunti da tutti i meridiani, dal messaggio di pace che avevano lanciato al mondo quei poeti di 28 paesi, dall'Australia al Canada, dalla Lituania al Perù, dall'India alla Norvegia. Avevano parlato lingue diverse ma ci eravamo capiti. Come negli anni precedenti, come sempre. A Struga e nelle località attraversate dalla colonna dei poeti – Bitola, Prilep, Kavadarci, Kruševo e Skopje – succedeva quello che raramente avveniva in altri paesi del mondo. Durante il festival della poesia il nostro pianeta diventava piccolo, la Macedonia si faceva immensa. Ė stato bello, dissi, vedere il giovane poeta peruano Cinerosa abbracciare l'anziano poeta greco Papas che nei suoi versi esaltava Neruda, simbolo del risveglio dell'America Latina. Quell'anno tornai a casa con alcuni doni, oltre alla penna d'oro; una borsa da viaggio, meraviglioso manufatto popolare, dono di amici con i colori della Macedonia e una bottiglia di vino di Tikveš.

Alcuni mesi dopo, da Skopje l'amico Aleksandar Popovski mi spedì il numero 10/dicembre 1974 della rivista „Sovremenost“ nella quale aveva pubblicato, nella sua versione, cinque mie poesie: Zborovi, Megju neboto i zemjata, Senka, Raspetie na krstopat, Razmisluvanja. Un regalo per Capodanno.

* * *

Speravo di tornare in Macedonia anche in seguito, sia pure alla distanza di tre-quattro anni, ma non mi fu concesso. In Croazia fui cacciato dal posto di lavoro, la Società degli scrittori croati fece di tutto per creare intorno a me il deserto. Per alcuni miei scritti nei quali criticavo il regime unipartitico, ma anche il nazionalismo, fui costretto a vivere di espedienti, ai margini della società civile. L'unico mio rifugio in Jugoslavia fu la rivista letteraria „La Battana“ di Rijeka, ma la mia vita in Croazia divenne impossibile. Tra il 1991 e il 1995, a causa di un

diario di guerra da me pubblicato a Roma in volume e dei miei servizi sui crimini di guerra che venivano pubblicati quasi settimanalmente dal giornale „Il Manifesto“ di Roma, subii minacce, persecuzioni e perfino un attentato nell'affollatissima piazza centrale di Rijeka: un episodio che suscitò un intervento del governo italiano e un'interpellanza parlamentare al parlamento dell'Unione Europea a Strasburgo. Già costretto a lavorare in Italia dal 1982 per sfuggire alle angherie in Croazia e sfamare la famiglia, non mi era facile girare attraverso la Jugoslavia in frantumi dopo lo scoppio della guerra in alcune sue regioni; non era facile nemmeno col passaporto italiano e con un salvacondotto rilasciatomi dall'Unprofor. Poi, per la chiusura delle frontiere fra le repubbliche dell'ex Jugoslavia e per le tensioni politiche protrattesi a lungo dopo la fine della guerra, riuscirò a raggiungere la Macedonia appena nel 2001!

In tutti gli anni che ne ero rimasto lontano portai la Macedonia nel cuore. E, sia pure raramente, ebbi occasione di dimostrarlo. Anche la Macedonia mi ricordò. Nel 1977, in data 20 novembre, la Società degli scrittori di quella repubblica, celebrando il Trentennale della propria esistenza, concesse una „Blagodarnica“ o attestato di gratitudine a Scotti „per il suo contributo all'affermazione della letteratura macedone“, in originale: „za vašiot cenet pridones vo afirmacijata na makedonskata literatura“.

Nel 1978, il sindaco di Roma Carlo Giulio Argan ricevette in Campidoglio una delegazione jugoslava giunta in Italia per la tradizionale manifestazione culturale dedicata a San Cirillo. La delegazione era composta in maggioranza da personalità politiche e della cultura macedone sotto la guida del poeta Mateja Matevski. Cominciata il 16 maggio nella mia Napoli, continuata dal 18 maggio a Roma, si concluse il 24 nella città eterna. C'ero anch'io e diedi il mio modesto contributo al successo della manifestazione. A Napoli accompagnai Matevski all'Istituto Orientale dove da otto anni funzionava una cattedra di lingua e letteratura macedone diretta da Naum Kitanovski. A Roma prima di salire in Campidoglio, abbracciai tutti gli amici nella Basilica di San Clemente dove riposano le ossa di San Cirillo da Tessalonica.

Boicottato in Croazia, semplicemente ignorato in Slovenia, troppo lontano dal Montenegro, dalla Serbia e dalla Macedonia, ebbi invece il sostegno politico e umano, in quegli anni per me difficili, nei circoli intellettuali della Bosnia-Erzegovina. Così nel 1982 partecipai a uno degli „Incontri letterari sul Kozara“ presso Prijedor. Con mia grande gioia incontrai anche tre poeti macedoni: Radovan Pavlovski, Todor

Čalovski e Nedžati Zekerija. All'epoca tornavo dall'Italia almeno una volta al mese a Rijeka e in Istria, dove sono sparsi i miei figli, per mantenere i legami con quelli che io definisco i miei „fratelli nella poesia“. Constatai che in Macedonia c'erano ancora amici che non mi avevano dimenticato. Sul numero 3 del marzo 1983 della rivista „Kulturen život“ apparvero cinque mie poesie nella traduzione di Risto Jačev: Makedonija i mojot tatko, Senka, Navika što ne može da se izlekuva, Bi bilo dovolno tolku malku, Istarskite ženi.

L'anno successivo, durante una visita quasi segreta a Zagabria, dove trascorsi la notte in casa della poetessa Dunja Hebrang e di suo marito, ci portammo insieme, lei ed io, a casa del pittore macedone Ordan Petlevski per un colloquio sulla sua opera artistica in Croazia. Il risultato fu il testo „Podnebjeto na umetnosta ima samo minato“ pubblicato sul numero doppio 7-8 di settembre-ottobre della rivista „Kulturen život“, che mi ha sempre aperto le sue pagine fin dal 1966 quando nel n. 2-3 del febbraio-marzo comparve la mia prima poesia in macedone, „Abaris“ tradotta da A.K.N., sigla sotto la quale si nasconde Aleksandar K.Nejman.

Nel 1991, nei primi mesi della guerra in Croazia, d'estate, risposi a una telefonata dell'amico Boris Višinski da non so quale città italiana. Presto mi spedì alcune opere poetiche di Petre Bakevski insieme ad altre inedite, pregandomi di fare una scelta e di tradurle; lui poi le avrebbe fatte pubblicare in volume. L'anno successivo il volume con le poesie di Bakevski da me tradotto vide la luce in Sicilia, come già evidenziato nella prima parte di queste rievocazioni. Qui voglio soltanto svelare un piccolo segreto: per molti anni, per tutti gli anni di guerra in Croazia e per circa un quinquennio dopo la fine di quella guerra non mi fu più possibile contattare né Višinski né Bakevski e ignoravo che il libro era uscito; nel frattempo, sul numero 133/1999 de „La Battana“ avevo pubblicato un ciclo dei componimenti poetici di Bakevski da me tradotti. Poi finalmente, un giorno consultando l'internet, un amico italiano mi annunciò che „L'orologio invisibile“ era apparso sullo schermo del suo computer. Tirai un sospiro di sollievo. Dovetti comunque attendere fino al 2009 prima di ricevere da Skopje un esemplare del volume! Me lo portò il Prof. Vasil Tocinovski, che da qualche anno dirige il lettorato di lingua macedone presso la Facoltà di filosofia dell'Università di Fiume.

* * *

Ma torniamo al 2001. Fu un anno fortunato per me e la poesia macedone. Comincerò dalla fine. In dicembre ebbi la fortuna e la gioia di rivedere dopo tanti anni e per l'ultima volta Mateja Matevski. Arrivò nella città di Saba e di Svevo per ricevere il premio internazionale „Trieste poesia 2001“, assistetti alle festose accoglienze tributategli, trascorremmo insieme alcune ore noi due soli e con gli amici, condivisi l'orgoglio di quel premio al quale – mi disse Mateja - „anche tu hai dato un contributo“, facendo conoscere per primo in Italia la sua poesia. In giugno a Verona un altro poeta macedone, Ante Popovski, divenne membro dell'Accademia Mondiale della Poesia costituita da quaranta paesi nella città dell'amore di Giulietta e Romeo. Anche nel suo caso un po' del merito fu mio: con le traduzioni lo avevo fatto conoscere agli italiani.

Finalmente, dal 21 al 28 agosto, tornai in Macedonia per partecipare al giubileo delle Serate poetiche di Struga a 40 anni dal loro inizio. Vi tornai da vecchio amico della cultura e della poesia macedone. Molti degli amici della mia generazione non erano più tra i vivi, ma rividi alcuni altri; ad essi si aggiunsero i nuovi amici, le nuove conoscenze. Fra tutti ricorderò Anastazija Gjurčinova, figlia del vecchio amico Milan. Fui lietamente sorpreso di saperla presidente della Società „Dante Alighieri“ di Skopje, redattrice del suo bollettino in lingua italiana, attiva studiosa della letteratura italiana. Purtroppo, rividi una Macedonia un po' diversa da quella che avevo conosciuto negli anni lontani, un paese metaforicamente coperto di cenere e con qualche ferita sanguinante sulla carne.

I padroni di casa fecero di tutto per rendere piacevole la nostra permanenza, ma non poterono nascondere le ferite: in Macedonia si susseguivano giornalmente attentati dinamitardi ed altri atti di terrorismo ad opera di bande albanesi. Erano giunti un centinaio di poeti, in gran parte macedoni, gli altri venuti da una ventina di paesi del mondo. Anche per me ci fu una novità: invitato come rappresentante dell'Italia insieme al romano Luigi Manzi, pregai gli organizzatori – che accettarono volentieri – di poter rappresentare anche la Croazia, della quale sono pur sempre cittadino. Ambasciatori della poesia croata avrebbero dovuto essere Slavko Mihalić e Ljerka Car Matutinović, ma i due non si fecero vedere. Non furono gli unici ad assentarsi, spauriti dal terrorismo che serpeggiava dal Kosovo alla Macedonia. Giunsero i più

coraggiosi, quelli che ad ogni costo vollero dimostrare con la loro presenza la solidarietà al popolo macedone.

In quei giorni ci spostammo da Struga a Ohrid e in altre località che si specchiano nel lago, concludendo il viaggio a Skopje. Quasi ogni giorno veniva segnalato qualche incidente. Non lontano dal luogo in cui un pomeriggio ci eravamo riuniti all'aperto per un pic-nic, i terroristi albanesi fecero saltare in aria un motel. L'esplosivo era stato applicato ai corpi di due macedoni, i custodi degli edifici, che finirono dilaniati. Per la prima volta, a causa della guerra, non ci fu la tradizionale gita sul lago fino a Sveti Naum; il territorio di Debar, ci dissero, era occupato dai terroristi albanesi. I segnali delle tensioni politiche e nazionali si notarono anche all'interno del festival della poesia: l'assenza di qualsiasi poeta macedone di lingua albanese, mentre risaltava la presenza di due poeti dell'Albania, Skender Rusi ed Entela Safeti; la scarsa presenza dei poeti delle altre repubbliche dell'ex Jugoslavia. La Slovenia fu rappresentata da Esad Babačić, originario della Bosnia-Erzegovina, mentre la Bosnia era presente nella persona di Vojka Smiljanić-Djikić che viveva a Belgrado. Dalla Serbia giunsero i poeti Radmila Lazić e Duško Novaković, dal Montenegro nessuno.

Magro e di bassa statura, dunque piccolo nel corpo, io mi raddoppiai. In rappresentanza di due paesi, con doppia cittadinanza e doppio passaporto. Fui presentato al pubblico dei „Meridiani“ nella tarda sera del 23 agosto come poeta dell'Italia, e lo ero. Alla manifestazione intitolata „Ponti“, quella che la sera di domenica 26 agosto chiudeva le „Serate poetiche di Struga“, rappresentai invece la Croazia. Il fatto curioso fu un altro: a Struga incontrai un poeta di nome Zdravko Luburić, ma rappresentava il Belgio! Nei contatti informali non mancava mai di dichiararsi un „Croato di ferro“ e di essere consanguineo del malfamato criminale ustascia Maks Luburić, ma quando gli chiesi perché non avesse mai letto una poesia in croato, mi rispose che non poteva: era cittadino belga, viveva in Belgio da molti anni e scriveva poesia in lingua fiamminga e francese. Cercai di evitarlo il più possibile, e mi fu facile: ero sempre in compagnia di macedoni, soprattutto di Risto Jačev, di Sande Stojčevski e di Anastazija Gjurčinova, oltre che di due poetesse straniere alle quali mi affezionai: mi stavano continuamente attaccate: Teresa Amy arrivata dall'Uruguay e Krystyne Todowska dalla Polonia.

Trascorsi un'intera mattinata col poeta Risto Jačev, nella sua casa che da una collinetta guarda sul lago. Gli altri luoghi di incontro e di lettura

di poesie furono le sale dell'hotel „Drim", la Casa della Poesia e il Parco della poesia di Struga, la casa natale dei Miladinov (davanti alla quale lessi la mia traduzione italiana della splendida poesia di Miladinov „T'ga za jug"), la chiesa di Pešter e il villaggio di Radožda, il monastero di Sveta Bogorodica di Kalište, la cittadina di Ohrid e la sua chiesa di Sveta Sofija, la „Notte senza interpunzioni", il comizio internazionale della poesia a Skopje, nel Museo civico. Al centro dell'attenzione fu il poeta irlandese Seamus Heaney, Premio Nobel per la letteratura, al quale fu assegnato il „Serto d'oro" di Struga. Ebbi l'occasione di stargli accanto un poco più a lungo soltanto a Skopje, all'albergo, prima del commiato. Anche quel giorno la televisione ci parlò di un attentato dinamitardo. Tra un discorso e l'altro sulla Macedonia, Heaney mi lesse negli occhi una domanda che non volevo fargli, ma aleggiava nell'aria. Per cui mi disse che il suo viaggio in Macedonia non era mai stato messo in dubbio: „A queste situazioni noi irlandesi siamo abituati da più di trent'anni".

Per fortuna la Macedonia ha saputo superare la crisi in pochissimi anni, grazie a una radicata cultura della convivenza.

A differenza degli anni lontani, quando arrivavo a Skopje e ad Ohrid in aereo, stavolta vi giunsi in treno, esibendo ai confini della Serbia il passaporto italiano. Giunsi a destinazione dopo un viaggio massacrante durato ventiquattr'ore: era stato un viaggio normale sulla linea Trieste-Lubiana-Zagabria, ma divenne orribile sul tratto Zagabria-Belgrado-Skopje sopra un treno „internazionale" che si fermava in tutte le stazioni e con lunghe soste ai nuovi confini. Credo che sia stato il peggiore viaggio della mia vita.

Dalla Macedonia tornai con una valigia piena di libri donatimi da amici macedoni vecchi e nuovi. Da due di essi, firmati da Risto Jačev e Sande Stojčevski, tradussi sedici poesie che, accompagnate dai „ritratti poetici" degli autori sotto il comune e semplicissimo titolo *Due poeti macedoni*, furono poi pubblicati nel numero 142 di ottobre-dicembre 2001 della intramontabile rivista culturale della comunità italiana in Croazia e Slovenia „La Battana" (pagg.144-156).

In un'intervista apparsa sul giornale „Novi list" di Rijeka il 9 settembre di quell'anno avevo intanto annotato che, grazie al festival di Struga, la Macedonia è diventata il paese più famoso fra i poeti del mondo e non c'è paese al mondo nel quale non sia penetrata la poesia macedone. La Macedonia è diventata un vero e proprio vivaio di talenti poetici, la poesia in Macedonia è diventata un'eccellenza nazionale,

motivo di orgoglio. I ponti di Struga, i ponti della poesia, sono diventati ponti duraturi di collaborazione fra i popoli e culture diverse.

* * *

Negli anni più recenti ho allacciato forti legami di amicizia con i Macedoni della regione istro-quarnerina e con le loro associazioni di Rijeka e Pula. Partecipando alle loro manifestazioni culturali e sociali, ho potuto incontrarmi con poeti macedoni ospiti di questi sodalizi, con gli ambasciatori della Macedonia in Croazia e con il primo presidente della Macedonia indipendente Kiro Gligorov, giunto due volte in visita a Rijeka. Così, ecco, invece di andare io in Macedonia, è stata la Macedonia a venirmi incontro quando ha voluto incontrare i suoi figli lontani.

Nella loro „casa“ di Rijeka, che si chiama „Ilinden“, un giorno ebbi modo di sfogliare il numero 87-89 di aprile-giugno 2005 della rivista di letteratura, cultura ed arte „Stožer“ edita dalla Società degli scrittori della Macedonia. Grande e gradita fu la sorpresa di trovarvi una pagina dedicata a me: una nota biobibliografica e quindici mie poesie haiku scelte e tradotte dal mio amico di sempre Aleksandar Popovski.

Attraverso il „Makedonski kulturen forum“ fondato e presieduto dall'instancabile Aldo Kliman, e grazie alla sua casa editrice „Žakan Juri“, mi è stato possibile pubblicare un libro, il cui manoscritto giaceva nel cassetto da molti anni: nel 2006 ha visto finalmente la luce a Pola, con il titolo **LA MACEDONIA RACCONTA - FAVOLE E MAGIE,** una nuova testimonianza dei miei legami affettivi e culturali con la Macedonia. In quelle pagine sono riuniti alcuni saggi sul racconto popolare macedone e su altri aspetti della creazione popolare, una ventina di favole, un capitolo di proverbi e sentenze popolari, infine un viaggio attraverso le diverse regioni della Macedonia alla scoperta dei più svariati aspetti del folklore, dalle danze ai costumi popolari fino all'artigianato artistico. Ho voluto „catturare“ e fermare in quelle pagine, e trasmetterle a chi le legge, un poco della straordinaria magia che emana dalla terra macedone.

Sotto il titolo „Makedonija raskažuva na italijanski“, di quel mio libro ha scritto Jelena Lužina, amica carissima sin dai tempi in cui dirigeva il Teatro istriano di Pula, trasferitasi a Skopje verso la metà degli anni Novanta del secolo appena tramontato. Sulla rivista macedone „Forum“ del 16 novembre 2007 ha scritto:

„*Možebi nitu eden italijanski slavist nema storeno tolku za makedonskata literatura i kultura kolku što, vo proteg na izminative četiri decenii, storil Giacomo Scotti*“. Di questa affermazione la ringrazio.

Devo ringraziare pure Aldo Kliman, l'istriano-macedone di Pola che pubblicò quel libro e che mi ha sempre spronato a coltivare ulteriormente la mia passione per la Macedonia. Una passione, la mia, che si esprime pure in un libro che ho già scritto, è pronto per la stampa da almeno dieci anni ma ignoro se e quando vedrà la luce. Ha per titolo CANTI EPICI DEL POPOLO MACEDONE e riunisce, nella mia traduzione italiana i più bei canti popolari del genere eroico nati in terra macedone nel corso dei secoli.

E qui mi fermo, consapevole dei molti vuoti presenti in questi appunti, dovuti all'impossibilità di scavare nelle vere e proprie cataste di carte ammucchiatesi nel corso dei decenni dentro e fuori gli armadi, sugli scaffali delle biblioteche e in altri ripostigli di casa mia: quintali di carte. Il bilancio delle „uscite“ e delle „entrate“ rimane perciò largamente incompleto e non sarò certamente io, con gli anni che mi pesano sulle spalle, a completarlo. Non ho più il tempo per farlo.

SUL PONTE DELLA POESIA A STRUGA

La sottile voce dell'acqua,
la festa di quest'aria che respira la notte,
il silenzio delle stelle nei misteri celesti,
la mia turbata armonia di uomo lontano:
come tradurre, gridando
quest'ansiosa corsa del fiume Crni Drim
appena nato dal lago e già impaziente
del mare?
E la cupa poesia di questa distesa d'acqua dolce
così nera?

(23/24 agosto 2001)

Vanna ZACCARO

LE ECCENTRICHE

La messa in questione di modelli e meccanismi di formazione del canone (**c**hi e perché costruisce un canone, rispetto a quale tradizione, a quale genealogia, per rappresentare e trasmettere quali valori?: non dimentichiamo che il pensiero occidentale che si radica nell'idea del classificabile, del gerarchico)[1] ha incrociato le domande su cui si interroga la critica letteraria femminista - dalla De Beauvoir alla Woolf, alla Irigaray, alla Lonzi, alla Muraro -, che è protesa ad una radicale messa in discussione della forma canone in quanto forma di un riconoscimento identitario, codice cartografico della tradizione, sede della contrattazione e della fissazione del valore, che è forma della conoscenza, e che nelle opere, nella loro storicità, si riconosce. A discutere cioè della funzione monumentalizzante del canone in quanto elemento sovraordinatore che finisce per esercitare – per dirla con Starobinski – un'azione stabilizzatrice e conservatrice e quindi per depotenziare la propria portata conoscitiva. La critica femminista ha posto – come è noto – il problema del modello ermeneutico da individuare e da reinterrogare e quello della peculiarità del rapporto che gli scritti delle donne possono intrattenere con la forma canone: rifiutata

[1] Si ricordino almeno gli interventi – in risposta al volume di H. BLOOM, *Il canone occidentale: i libri e la scuola delle ere* (1994), Milano, Bompiani 1996 - di R. CESERANI, *Appunti sul problema dei canoni*, A. BATTISTINI, *Il canone in Italia e fuori d'Italia;* G. FERRONI, *Al di là del canone;* G. GUGLIELMI, *Letteratura, storia e canoni;* C. SEGRE, *Il canone e la culturologia* in «Allegoria» 29-30 (nov.-dic. 1998) e ; *I classici nella cultura e nell'editoria italiana contemporanea,* numero speciale di «Inchiesta-Letteratura», XXV, ott.-dic. 1995; R. LUPERINI, *Il dialogo e il conflitto. Per una ermeneutica materialistica*, Laterza, Roma Bari 1999; L. INNOCENTI (a cura di), *Il giudizio di valore e il canone letterario,* Bulzoni, Roma 2000; M. BROSE, *La soggettività femminile: una, nessuna, centomila?* in *Il canone alla fine del millennio*, in «Critica del testo», III\1, 2000; M. ONOFRI, *Il canone letterario,* Laterza, Roma Bari 2001; U. M. OLIVIERI (intr. e cura) *Un canone per il terzo millennio*, Bruno Mondadori, Milano 2001.

la dimensione nazionale e risorgimentale del canone, che sembra riproporsi nelle attuali riformulazioni, si lavora ad una lettura radicalmente decostruttiva della tradizione, e soprattutto alla costruzione di reti di donne che riconoscano il sapere come esperienza di relazione. Mettendo al centro corpo e sessualità.

La critica militante femminista, allora, si interroga sulla presenza\assenza della scrittura femminile all'interno del canone: se il canone comporta dei meccanismi selettivi, le scritture femminili all'interno del canone, per altro assolutamente esigue, sono di conseguenza "non rappresentative" del genere.

Si deve allora proporre una "canonizzazione" (si gioca sul senso propriamente ecclesiastico del termine) del femminile\delle scritture femminili per rendere visibile la singolarità della differenza? Dobbiamo\possiamo accontentarci di un "allargamento" del canone?

Si deve piuttosto rivendicare e potenziare lo spazio della differenza? D'altro canto, il pensiero della differenza sessuale, l'esperienza della separatezza, certamente ricchi di valenze conoscitive, la stessa problematicità del concetto di identità sessuata comportano la possibilità di costruire canoni alternativi, controcanoni, canoni inversi, prendendo a prestito la definizione dal campo musicale.

Sostenere la specificità di una scrittura, di uno stile femminile non rischia di produrre piuttosto uno stereotipo, non finisce ancora una volta per ghettizzare, marginalizzare le donne? [2]

---

[2] In Italia, in cui scontiamo la scarsa attenzione nell'italianistica alla teoria della letteratura e alla critica letteraria, e in cui pure, per tante ragioni, le letterate sembrano fare più fatica per contare all'interno dei centri della produzione e dell'organizzazione del potere culturale, è ormai maturo il tempo del confronto e della proposta. Così la riflessione delle donne iscritte alla società delle letterate ha prodotto i primi esiti (ci riferiamo, in particolare, ad una riflessione seminariale che ha prodotto l'importante lavoro *Oltrecanone. Per una cartografia della scrittura femminile* a cura di A.M. Crispino, manifestolibri, Roma 2003, nella cui introduzione leggiamo: «sono le stesse scrittrici, ciascuna a suo modo, a segnalare una sostanziale 'estraneità alla gerarchia di valore del canone', mescolando i generi, smontandoli dall'interno, collocandosi volutamente ai margini, nella ricerca di una scrittura aderente all'esperienza singolare e alla ricerca di identità e di senso. È questo che le fa, spesso, sperimentatrici e innovatrici, nella lingua e nelle strutture narrative e poetiche», p. 9. Ma ormai tanti convegni nazionali, seminari, incontri tematici, atti sono all'attivo della Sil): rifiutata la dimensione nazionale e risorgimentale del canone, che sembra riproporsi nelle attuali riformulazioni, si lavora alla ricognizione e alla costruzione di nuovi archivi delle opere letterarie femminili, una sorta di una mappatura, di cartografia documentaria, cioè ad una costruzione storica alternativa, ad una lettura radicalmente decostruttiva della tradizione, e soprattutto alla costruzione di reti di donne che riconoscano il sapere come

Sono interrogazioni forti che si impongono alla nostra riflessione, anche per l'impegno alla trasmissione cui siamo chiamati\e, alla costruzione di una relazione con le generazioni successive attraverso una "pratica del testo", una lettura del testo come gesto politico-culturale che prevede una pratica di condivisione\relazione, un modo di leggere la tradizione che riconosce sistemi di valori estetici ed etici plurali, che funzionino, si costruiscano come strumenti, processi di conoscenza storica e che prevedano - è la proposta della comunità filosofica di Diotima che leggiamo in *Il profumo della maestra*[3]- il riconoscimento di autorità indipendente dal potere. Restituendo il testo alla sua attività "dialogica", semantica, nel segno di una ermeneutica illimitatamente decostruttiva di implicita valenza politica (come ricorda la Spivak, che ha mostrato come attraverso l'analisi di un testo letterario, dei luoghi retorici che lo costituiscono, si può riconoscere la convenzionalità delle nozioni di vero e falso[4]), accogliendo anche quindi testi non codificati dalla tradizione perché comunque dotati di una produttiva intertestualità che testimonia le contraddizioni storiche e sociali che nel testo si rivelano o che per converso si occultano.

In questo dibattito, mosso da una forte tensione interrogativa e propositiva, mi inserisco per interrogarmi e riflettere intorno alla "eccentricità" della scrittura femminile. Lo faccio attraverso la modalità epistemologica di "partire da sé" per mostrare il divenire, attraverso uno sguardo critico, uno sguardo di genere, situato nella storia e nel corpo. È quanto ci suggerisce la Sapegno[5] che appunto usa il suo sguardo di genere per leggere canone e tradizione, usando la sua identità sessuata, il corpo e la sessualità, che è storicizzazione integrale della nozione stessa

esperienza di relazione. Ma anche la scrittura saggistica femminile si colloca\è collocata ai margini della riflessione critica, i canoni della teoria letteraria si scontrano con le istanze del femminismo. La produzione saggistica delle donne ha caratteristiche tali, afferma Monica Farnetti, che la mantengono «a sufficiente distanza dai maestri e dai modelli della scuola europea, rispetto a cui essa compie uno spostamento a dir poco radicale» in *Tutte signore di mio gusto*, La Tartaruga, Milano 2008.

[3] DIOTIMA, *Il profumo della maestra*, Liguori, Napoli 1999.

[4] Cfr. G. C. SPIVAK, *Morte di una disciplina*, Meltemi, Roma 2003.

[5] Cfr. *Dentro\fuori Sopra\sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, Longo, Ravenna 2007 che raccoglie, a cura di Alessia Ronchetti e Maria Serena Sapegno, i risultati di un convegno tenutosi a Cambrige nel settembre del 2005.

di identità, il corpo come istanza esperienziale, modo della relazione tra il soggetto e l'altro[6].

Se il canone è, come sostiene la Sapegno, un «fatto storico, un campo di tensione […] laddove si incrociano diversi vettori: potere, interpretazione, conflitto, autolegittimazione, autorità, provvisorietà, ma anche tradizione, eredità, genealogia», non può essere rifiutato in nome di una estraneità. Nessuno può chiamarsi fuori dalla storia, o negarsi ad un riconoscimento del sé attraverso l'identificazione nei propri *auctores*; si tratta piuttosto di mettere in discussione il metodo storiografico tradizionale e di relativizzare, cioè storicizzare l'idea stessa di canone, di decostruire la tradizione dominante, e studiare come ha dominato - un dominio costituitosi nella forma delle opere -, ha selezionato, ha scelto e rifiutato, ha rimosso (giacché sono le opere ad esprimere il rimosso), configurando il rapporto tra testo e contesto per cogliere nel testo non solo ciò che contiene, ma ciò che è eluso, il non detto che soggiace al detto. Si tratta – lo diciamo con la Sapegno - di costruire una nuova memoria, di «rendere visibile l'invisibile», che ancora una volta comporta un nuovo modo di pensare la rappresentazione, sia dalla parte del soggetto che rappresenta che da parte del soggetto rappresentato, di rappresentare la complessità e la contraddizione che segnano il canone, che è poi l'unico modo per cononoscerle.

Anche a partire, certo, dalla condizione di marginalità in cui la scrittura femminile si è trovata, di "eccentricità". Ripensando al ruolo e alla funzione archetipica del centro[7], riconsiderando la semantica del centro, discutendo la nozione di eccentricità che nella configurazione ex-centrica dell'ellisse trova la sua raffigurazione, sostenuti in questo da tanta riflessione della contemporaneità che ha individuato nella curvatura a doppio fuoco dell'ellisse la metafora della perdita della centralità (mi riferisco a Gilles Deleuze, a Guattari, a Lacan, ma anche alle teoriche del femminismo).

Riflettendo su quanto sostiene Asor Rosa: le scritture femminili non sono tanto «fuori da ogni catalogo letterario», ma fuori dagli schemi delle abitudini maschili, quindi eccentriche rispetto al canone[8].

---

[6]Anche in sede letteraria la centralità simbolica e politica dei concetti di corpo e sessualità comportava una critica del concetto e della struttura della rappresentazione. il corpo era il non-detto, il rimosso dalla scena simbolica, l'altro della rappresentazione.

[7] Cfr. J. PETITOT, *Centrato/acentrato*, in AA.VV., *Enciclopedia*, Einaudi, Torino 1977, vol 2, pp. 894-953.

[8] A. ASOR ROSA, *Genius italicum*, Einaudi, Torino 1997.

Attribuendo valore all’esperienza della separatezza, come ci invita a fare la Cavarero[9]. La dialettica dentro\fuori, centro\margine può consentire di invertire, rovesciare a favore del fuori, del margine, il riconoscimento di valore. Portare al centro il margine[10], approfittando dell'assenza, come recita il titolo di uno studio di Diotima[11], o addirittura pronunciare un elogio del margine, - lo fa bell hooks - accolto prima per imposizione e per necessità, riconosciuto poi come «luogo di creatività e potere», di «apertura radicale» e «profondità assoluta»[12].

Il soggetto eccentrico, come sostiene Teresa de Lauretis, è un soggetto che sta dentro e fuori, è critico e autocritico[13], e l’eccenticità, insomma, può diventare addirittura una condizione di ‘privilegio’, di radicale possibilità, di libertà creatrice rispetto a modelli e norme[14].

Infrangere l’ordine del discorso, essere "fuori" non sono da Foucault indicati come possibilità di “far scintillare” la dispersione e “mettere a nudo il desiderio nel mormorio infinito del discorso"?[15] Essere “fuori”, ai margini, sulla soglia, sulla faglia di confine, è certamente una esperienza di sofferenza, di drammatica interrogazione, dai costi altissimi, in termini esistenziali e anche sociali, ma che può diventare un altro modo per esserci, per dare forza ad un pensiero divergente, ad un corpo “dislocato”[16]. Metaforicamente – come dice Monica Farnetti[17] – “pagando il canone” «pur di ottenere, a differenza di quanto accade nella vita quotidiana, una sfera di libertà di espressione e pensiero». Addirittura chiamarsi fuori può essere una scelta quando si

---

[9]A. CAVARERO, *Per una teoria della differenza sessuale*, in DIOTIMA, *Il pensiero della differenza sessuale*, Milano, La Tartaruga 1987.

[10]Come titola il passaggio conclusivo del bel volume di P. ZACCARIA, *Mappe senza frontiere. Cartografie letterarie dal Modernismo al Transnazionalismo,* Palomar, Bari 1999, dedicato alle letterature d’esilio e di migrazione, alle scritture di frontiera.

[11] DIOTIMA, *Approfittare dell'assenza. Punti di avvistamento sulla tradizione*, Liguori, Napoli 2002.

[12] Bell hooks, *L’elogio del margine*, trad. it. Di M. Nadotti, Feltrinelli, Milano 1998.

[13] Cfr. T. DE LAURETIS, *Soggetti eccentrici*, Feltrinelli, Milano 1999; *Le eccentriche. Scrittrici del ‘900*, a cura di A. Botta, M. Farnetti, G. Rimondi, Le Tre Lune, Mantova 2003.

[14] Cfr. L. MURARO, *Nella vicinanza di altro*, in *Le eccentriche*, cit., pp. 43-49.

[15] Cfr. M. FOUCAULT, *L’ordine del discorso,* Einaudi, Torino 1972 e *Il pensiero del fuori* [1986], trad. it, SE, Milano 1998.

[16] Cfr. L. VERGINE, *Gli ultimi eccentrici*, Rizzoli, Milano 1990 che ritiene l’eccentricità una specie di «orgoglio innocente», una sorta di sprezzatura, definisce tali quegli autori che non si conformano agli stereotipi.

[17] M. FARNETTI, *Pagare il canone*, in *Le eccentriche,* cit., p. 282.

aderisce alla poetica dell'eccesso che, come ci indica Bataille, che ne ha mostrato gli effetti rivoluzionari[18], consente al soggetto di costituirsi come luogo di resistenza, di denuncia, di sottrazione all'ordine normativo, nell'intento «di non farsi trovare dove la norma prevede che ci troviamo», approfittando della differenza per riconoscere la possibilità di altro, dell'Altro, dell'altrove. In modo da fare del dislocamento e della eccentricità le chiavi di volta di una nuova condizione filosofica ed esistenziale.

Partendo da una prospettiva culturale, dalle riflessioni teoriche elaborate dalla Braidotti sulla differenza di genere intesa come «molteplicità di possibili differenze»[19] irriducibile a qualsiasi definizione identitaria, si può discutere il rapporto tra identità e valore, ritematizzare l'istanza valoriale e ipotizzare il definitivo superamento di una concezione qualitativa del valore letterario, di una presunta universalità\universalità dei saperi, in favore di una rifondazione epistemologica che riconosca la irriducibilità ontologica della singolarità. Di qui l'opzione per una idea di critica come narrazione, che con lessico post-moderno mette capo ad una cartografia materialistica dell'eccedenza e per una letteratura come narrazione delle narrazioni, come indica la Cavarero: una critica come narr\azione può dare significato a ciascuna storia\vita\opera senza costringerle ad una definizione[20]. Si tratta insomma - sostiene Eleonora Fiorenza - di opporre alla *potestas* normativa del canone letterario, la *potentia* delle narrazioni singolari[21], di ripensare il rapporto tra lavoro critico e costruzione dell'identità in chiave progettuale: corpi che si soggettivano nei linguaggi che li raccontano. Il punto – sostiene la Braidotti - non è sapere chi siamo, ma come rappresentare le mutazioni, i cambiamenti, le trasformazioni. Come raccontarle.

---

[18] G. BATAILLE, *Vision of Excess,* a cura di A. Stoekl, University of Minnesota Press, Minneapolis 1985.

[19] R. BRAIDOTTI, *In metamorfosi. Verso una teoria materialista del divenire.* Feltrinelli, Milano 2003, p. 89; ID. *Modelli di dissonanza*, in *Le donne e i segni*, Il lavoro editoriale, Ancona 1985.

[20] Cfr. A. CAVARERO, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione,* Feltrinelli, Milano 1997.

[21] Così appunto il titolo del suo intervento *Dalla* potestas *del canone letterario alla* potentia *delle narrazioni*, in *Dentro\fuori* etc., cit, pp. 65- 72.

Se, come sostiene la Borghi[22], «ogni generazione, ogni donna costruisce propri canoni (sottolineiamo il plurale) secondo forme di trasmissione, memoria, selezione e cancellazione che utilizzano ampiamente il meccanismo agiografico e il processo di dis\identificazione su cui poggia», sarà consentito anche a me proporre un elenco di eccentriche che hanno segnato il mio percorso umano e culturale, a me lettrice\ viaggiatrice in lettura, una “meteca”[23], costretta a riposizionarmi continuamente – tra complicità e distanziamento.

Tra le “signore di mio gusto”, direbbe la Morante – è il titolo di un volume di Monica Farnetti - , la scelta va a favore di chi ha inteso sottrarsi all’ordine normativo.

A cominciare dalle mistiche. Le stanze dei conventi di clausura hanno ospitato esperienze estreme di ribellioni, rinunce, frustrazioni, ma anche di furori mistici, accensioni amorose, estasi di donne che per scelta di vita, ma assai più spesso per ‘ragion di stato’ si separavano\venivano separate dal mondo esterno; qui si esercitava l’opera di controllo da parte del potere maschile e clericale sul corpo, sulle pulsioni interiori, sui movimenti dell’anima delle religiose, cui era assolutamente vietato, nel secolo che si apriva con l’avventura della nuova scienza galileiana, l’uso dei cannocchiali, ad impedire la possibilità di guardare il lontano come da vicino. Per paradosso, quella visione negata si tradurrà in molti casi con l’acuirsi della visione interiore, dello sguardo interno, e attingerà, attraverso una vista interiore, la visione dell’Altro, dell’oltre, dell’altrove. Visioni ed estasi, tra nuova scienza ed ebrezza dell’infinito. Per paradosso, le stanze della clausura, della esclusione, spesso si trasformeranno nei luoghi aperti allo spirito, alle avventure dell’anima, alla creatività e diventeranno *loci* metaforici. Penso a Teresa d’Avila, a Maria Maddalena Martinengo, a Maria Maddalena de’ Pazzi, a Veronica Giuliani, etc.

Ma anche Sara Virgillito, una mistica del novecento, autrice di *Incarnazioni del fuoco*[24], la cui “eccentricità” è definita dalla Pellegrini

---

[22] L. BORGHI, *Premessa* a *Canonizzazioni*, a cura di M. Farnetti, Atti del Convegno *Grafie del sé. Letture comparata al femminile*, Bari, 3-5 nov. 2000, vol. II, Adriatica, Bari 2002, p. 15.

[23] È Paola Zaccaria a parlare di “meteca”, di una lettrice metaforicamente in viaggio che attraverso il testo prova ad intrecciare, in un movimento a spola, il dire e l’ascoltare, *Mappe senza frontiera*, cit.

[24] Pubblicato nel 1992 da Moretti e Vitali di Bergamo.

«felice, quasi euforica»[25], uno «scricciolo di donna, vissuta e morta in un appartamento affittati all'interno della canonica di città vecchia, con la finestra della camera aperta sull'antico e buio lazzaretto e le frequenti rocambolesche incursioni là dove le piaceva andare, nel suo "non-dove", ha accettato con estrema facilità e noncuranza il suo essere *fuori* da qualsiasi rapporto col mondo letterario (salvo la lunga amicizia con Montale)».[26]

Eccentrica è Amalia Guglielminetti, *quella che va sola,* come dichiara, nel viaggio che compie "da randagia", tra scomposizioni e ricomposizioni, alla ricerca di sé. A questa esaltante e dolorosa scelta Amalia era giunta dopo aver sperimentato l'impossibilità di compiere percorsi 'canonici', costruendosi con volontà caparbia e tensione inquieta, attraversando modelli, stereotipi. Da oggetto a soggetto: dal "corpo nascosto" dell'angelo del focolare a quello della donna della Belle époque, alla donna liberty dell' Art Nouveau, al modello dell'androgino, alla donna emancipata. La riconosceranno inferma di mente e rinchiuderanno in una casa di cura per malattie mentali.

Eccentricità è la condanna ad una dolorosa condizione di esclusione e una altrettanto dolorosa condanna alla presenza[27]:è il caso esemplare di Amelia Rosselli**,** l'unica donna ad entrare, canonizzata, nei *Poeti italiani del Novecento* di Mengaldo[28]. Apolide, ospite di lingue diverse, vittima di storie di esili e di morte, ha sofferto e lottato per la sua "eccentricità", per conquistarsi un "centro", adottando come forma di resistenza la scrittura poetica, per conquistare con «versi trasparenti\una libidine di saggezza»[29], attraverso quelle «forme-cubo», quelle forme chiuse che ossessivamente cercava per contenere la "dispersione", la "dissipazione" di sé, o abbandonandosi alla «proliferazione impazzita dei segni, quasi fosse uno stratagemma per nascondersi

---

[25] Cfr. E. PELLEGRINI e B. BIAGIOLI, *Rina Sara Virgillito. Poetica, testi inediti, inventario delle carte,* Archivio della scrittura delle donne in Toscana dal 1861, Ed. di Storia e Letteratura – Univ. di Firenze, Roma 2002.

[26] ID., *Amelia Rosselli,* in *Le eccentriche,* cit., nota 1, p. 150.

[27] Così E. PELLEGRINI, *Amelia Rosselli,* in *Le eccentriche,* p. 137.

[28] P.V.MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento,* Mondadori, Milano 1997, pp. 993-1004 che così ne giustifica la presemza: «La suggestiva e spesso potente poesia della Rosselli era e resta un fenomeno in sostanza unico nel panorama letterario italiano, legandosi piuttosto ad altre tradizioni, l'anglosassone – tra 'metafisici' e 'irregolari' – e la surrealista francese di cui prosegue direttamente, con aspro vigore, gli atteggiamenti più *ex lege*» (pp. 993-994).

[29] A. ROSSELLI, *Le poesie,* Garzanti, Milano 1997, p. 464.

dietro ai suoni, al paesaggio sonoro e visivo della propria poesia, uno stratagemma che le permette di fare in qualche modo il vuoto dentro di sé per attuare una specie di grammatica dell'assenza»[30] L'eccentricità è data anche dalla\nella lingua in cui parla[31], perché la lingua – lo sottolinea bell hooks – è «anche un luogo di scontro. Le parole significano anche resistenza».

L'eccentricità come dislocazione reale, fisica, intesa come il "vivere altrove", non a caso titolo dell'opera di Marisa Fenoglio[32] in cui racconta la sua esperienza di emigrazione in Germania che, pur se 'facile e privilegiata', resta segnata dal senso di sradicamento e di disappartenenza, di straniamento. Esperienza che però le consente di percepire sé e il mondo in modo mutato, di approdare alla condizione dell'essere e vivere "tra", di praticare forme di interculturalità e intertestualità, che proprio attraverso una lingua ibridata, meticciata si realizzano.

Dai confini della vita, a 87 anni, Dolores Prato pubblica *Giù la piazza non c'è nessuno*[33], in cui racconta in settecento pagine cinque anni della sua puerizia, e non per ripercorrere la propria vita, ma – come sostiene Guglielmi - per «fare un'affermazione di vita, munirsi di un certificato di esistenza, non più rinviabile, indiscutibile, urgente»[34]a partire, per paradosso, da quel sentimento di esclusione, di disappartenenza che da subito avvertì, lei, figlia della "colpa", accolta dagli zii Paolina e Domenico, zitella sfiorita e triste l'una, un prete illuminato l'altro, che si occuperanno di lei:

Io non appartenevo a Treja, Treja apparteneva a me; essa non mi aveva chiamata, non gradiva la mia presenza per le sue strade, nelle sue chiese, lo vedevo benissimo e anche questo apparteneva a me. Essa non mi assorbì, come il corpo non assorbe la spina che ci si è conficcata; ci fu un processo di rigetto tra il paese e me (pp. 4-5).

---

[30] E. PELLEGRINI, *Amalia Rosselli*, cit., p. 148.

[31] Cfr. C. BARBARULLI, *La parola senza genere per domestici conforti*, in *Le eccentriche*, cit., pp. 95-106.

[32] M. FENOGLIO, *Vivere altrove*, Sellerio, Palermo 1997.

[33] Pubblicata per l'editrice Einaudi nel 1980. Citiamo dall'edizione Mondadori, Milano 1997.Traccia un accurato profilo della Prato e ricostruisce la vicenda editoriale del romanzo attraverso le lettere Angela Paparella nel suo prezioso volume *"Giù la piazza non c'è nessuno": la vicenda editoriale attraverso le lettere,* Aracne, Roma 2007.

[34] A. GUGLIELMI, *È una vita fatta solo di parole,* in «L'Espresso», 29 gennaio 1998.

Come "indesiderata" si sente nel collegio salesiano delle Visitandine a Treia, dove avviene la sua "formazione" («Io che cosa ero per loro? Forse la figlia della colpa raccolta da quei due babbei. Ma quella indesiderata si rivelava la più ingenua pancottona di questo mondo, tanto buona che aspettava come se lo meritasse un trattamento così ingiusto […] Ma io ero anche un fuoco soffocato, un movimento in catene, una ribellione in ceppi»[35]) e dove ascolta, impara parole vuote, morte più dei silenzi, aride, parole che "mangiano la vita"[36]. Entrata in collegio "spezzata", ne esce "paralizzata" da un sentimento di inadeguatezza, ma anche di orgogliosa sprezzatura, che l'accompagnerà per il resto della vita, negli anni della sofferta maturazione prima – le tormentate e chiacchierate storie d'amore, l'esclusione dal mondo della scuola perché antifascista, le difficoltà economiche, il difficile lavoro di sostegno ad una ragazza malata di mente - e in quelli del suo faticoso mestiere di scrivere poi, fino alla tormentata vicenda della pubblicazione di *Giù la piazza non c'è nessuno.* Ma sempre la sosterrà l'esigenza di parlare di sé, di rivelarsi a sé – che è poi sempre, il dialogo interiore intendo, il modo comunque di rivelarsi e includere l'altro\a - pur attraverso la forma *informe*[37] o *in conclusa*[38] che connota la sua scrittura, che dice appunto della natura, della personalità 'inconclusa' della scrittrice. Ed è appunto la scrittura, la sua prosa così irregolare, eccentrica, disarticolata, infedele, concreta e immaginifica, poesia in prosa, a consentirle di svolgere il suo viaggio interiore. Ma non a restituirle la vita, a risarcirla della felicità negata.

---

[35] D. PRATO, *Le ore,* Adelphi, Milano 1994, pp. 167-168.

[36] Ritroviamo questa denominazione – lo fa Angela Paparella nel suo studio già citato, a pag. 27 – tra i possibili titoli da dare ad un lavoro incompiuto di studio lessicale e comparativo di alcuni lemmi, in schede pubblicate ora in margine a *Le ore* con il titolo *Parole.*

[37] È questa un'opera «in cui finalmente cade il tabù della concezione del testo come di un qualcosa che si tiene, ha forma: qui […] l'*informe* inteso come ciò che non è stato categorizzato, fa la sua comparsa, senza pudore, senza sensi di inferiorità: ha altrettanto statuto e verità del formale. Come il silenzio, l'informe entra a pieno titolo nel discorso letterario e si offre come spazio per nuove modalità finalmente disancorate dalla menzogna di continuità e organicità ». P. ZACCARIA, P. CALEFATO (a cura di), *Segni eretici. Scritture di donne tra autobiografia, etica, mito,* Adriatica, Bari 1993, p. 16.

[38] È la definizione di N. LORENZINI, *La scrittura inconclusa di Dolores Prato,* in M.MIZZAU, N. LORENZINI, G. LIVI, T. MARAINI, *Il timbro a fuoco della parola*, Città di Treia, 2000, p. 32.

Maria PAGLIARA

GUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA: UN SICILIANO D'EUROPA

Sul finire degl'anni Cinquanta, tra la definitiva crisi del neorealismo e i primi segni di quella che doveva manifestarsi come la neoavanguardia italiana degli anni Sessanta, veniva pubblicato *Il Gattopardo*, un romanzo storico ambientato in Sicilia all'epoca dello sbarco di Garibaldi in cui veniva rappresentata la decadenza dell'antica nobiltà e, per converso, l'ascesa di una classe dirigente nuova e ambiziosa. La pubblicazione del romanzo (1958) dette il via a una *querelle* di natura ideologica più che letteraria, incentrata sulla questione se Lampedusa fosse conservatore o no. Intanto l'opera acquisiva una popolarità inaspettata presso i lettori forse a causa della trasformazione che egli aveva prodotto nella struttura del romanzo italiano, peraltro non di lunga tradizione, sia a livello di contenuto, sia a livello soprattutto di forma. Reso famoso e popolare soprattutto da Manzoni, un intellettuale aristocratico, sulla cui scia continuarono poi Verga, Capuana, Pirandello, Svevo, cioè scrittori borghesi, il romanzo italiano vide nelle sue pagine agire per lo più contadini, popolani, gente, comunque, socialmente "minima". Non mancarono certamente le eccezioni come dimostrano le opere di Ippolito Nievo, Di Federico de Roberto e di Gabriele D'Annunzio.

In questo clima diciamo provinciale o, se vogliamo, nazionale, Lampedusa portava una ventata di novità in quanto collocava, sulla scia del romanzo europeo, francese e soprattutto inglese, al centro del racconto veri e propri aristocratici, quelli che erano stati i protagonisti incontrastati della storia, che avevano indirizzato sempre a proprio favore le sorti degli avvenimenti, forti del loro potere, quasi sempre sopportato dai sudditi, e che ora davano l'immagine di un definitivo declino. Lampedusa dà modo al lettore italiano di scoprire un'altra realtà, o per meglio dire, gli offre un altro punto di vista che cambia

totalmente gli scenari consueti, permettendo di vedere agire sulla scena e in primo piano altri soggetti, cioè gli aristocratici.

Attraverso il racconto dello sbarco di Garibaldi in Sicilia nel 1860, in vista dell'unione dell'isola al continente, Lampedusa dava voce a uno scetticismo politico e ideale che, attraverso le atmosfere del romanzo, i richiami sottesi ma anche espliciti, si rifletteva poi anche nell'epoca in cui esso veniva composto (tra il 1954 e il 1957). L'ottica del presente, ben mimetizzata, guidava, insomma, lo scrittore, sicché la sua strategia narrativa si mostrava orientata sull'oggi, volta a scovare tuttavia, nel passato le radici di un grave e perdurante disagio di cui il malessere meridionale è una componente fondamentale. Insomma, la ricostruzione delle vicende di quel fatidico 1860 era l'occasione per Lampedusa, di processare un Risorgimento che non soltanto secondo la sua visione, ma anche secondo quella di molti, non si attuò mai nella terra di Sicilia. Il romanzo ostentava la decadenza dell'antica nobiltà e per converso, l'ascesa di una classe dirigente nuova e ambiziosa, quale fu la borghesia. E, cosa inconsueta per un nobile – quale era Tomasi di Lampedusa –il declino dell'aristocrazia veniva seguito fin dall'inizio del racconto senza troppa clemenza. Anzi, il destino dei nobili, i quali ormai avevano esaurito la loro funzione storica, avendo condiviso il potere con la monarchia, doveva per forza di cose seguire la sorte di quest'ultima.

Nelle vicende di cui si compone il romanzo, salta in primo piano il giudizio negativo sulla classe aristocratica, sottolineato con molta acutezza dallo stesso Lampedusa che contrappone il disinteresse e l'indifferenza proprie del modo di essere dei nobili, all'astuzia della classe emergente, al suo sapersi muovere con furbizia girando a proprio favore gli eventi. Certo tutto ciò non significa che Lampedusa elogi senza tentennamenti la borghesia; anzi su di essa egli sa lanciare gli strali di una pungente ironia con la quale cerca di attutire quell'affronto storico: il passaggio del potere in mani diverse da quelle in cui di consueto era stato depositato per secoli. Un rivolgimento di tale portata storica agli occhi del principe si poteva giustificare soltanto con l'inettitudine della aristocrazia, colpevole di non avere capito che la storia si stava indirizzando verso nuovi artefici della composizione sociale e che per questo avrebbe dovuto essere affrontata con intelligenza ma anche con interesse verso il proprio ceto. Le ferite profonde che la sua classe, ma egli stesso soprattutto, pagavano sulla propria pelle, anche se celate da uno scetticismo che riesce a livellare ogni manifestazione, riemergono nel pensiero del principe con alcune

contraddizioni del suo pensiero. Egli, infatti, riesce a provare ammirazione per le "rivoluzioni" avvenute in Inghilterra e in Francia, proprio grazie all'avvento del ceto medio, da lui ritenuto motore di un autentico progresso. Lì i nobili erano stati in grado di portare avanti la trasformazione dei propri paesi gestendo con intelligenza il passaggio delle classi. In Sicilia invece, le classi sociali non avevano compiuto nulla: l'aristocrazia era vissuta nell'indolenza, la borghesia nell'avarizia, i contadini nell'ignoranza e nella violenza. E tuttavia il passaggio di potere nelle mani della borghesia aveva cambiato il volto dell'isola ma non certamente in bene. La Sicilia era rimasta, ai suoi occhi, in ritardo di un secolo nelle manifestazioni artistiche e intellettuali rispetto agli altri paesi.

È appunto l'inconsueta visione della storia relativa alla propria terra – il giudizio negativo su un Risorgimento mai realizzato – a porre Lampedusa al centro dell'interessante dibattito.

Uomo il cui percorso intellettuale è stato segnato molto profondamente dalla lettura dell'opera proustiana, ma anche dall'incontro con i grandi autori europei, Tomasi è consapevole che il «romanzo storico» del Novecento ormai non può attestarsi su vecchi schemi ottocenteschi ma deve guardare al mondo che sta scomparendo attraverso l'analisi della propria coscienza, cioè attraverso uno sguardo intimo e personale che permette di ritrovare traccia di quanto è passato. È la sola maniera di indagare una realtà non più compatta, ma filtrata dal proprio io, come d'altronde Proust aveva indicato. Il romanzo è stato scritto con l'anima esterofila, segnato da un clima che aveva contagiato alcuni protagonisti della cultura italiana, quelli, ad esempio, del gruppo di Solaria e delle riviste degli anni venti[1] tra le due guerre che leggevano la realtà da un'ottica diversa, nuova, contaminata dall'influenza di Proust e di Joyce.

Lampedusa inizia la sua formazione culturale e intellettuale in una Palermo che nei primi decenni del Novecento è sede di cenacoli di cultura. Molto vicino al cugino Lucio Piccolo, uomo coltissimo, poeta, musicista, amico di Yeats con cui intratteneva contatti epistolari, egli considera provinciale la cultura della capitale siciliana. Il divario di mentalità, l'inferiorità civile e culturale del proprio paese rispetto a

---

[1] N. TEDESCO, *Il sangue della nascita. Popolarità del Gattopardo, europeismo, sicilianità e italianità della formazione intellettuale di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, in *Il Gattopardo*, Atti del Convegno internazionale dell'Università di Lovanio, 13 maggio 1990, a cura di F. Musarra e S.Vanvolsem, Bulzoni editore, Roma, p. 14.

quelli che egli aveva avuto la possibilità di visitare si allargano ancora di più anche grazie alla conoscenza profonda di mondi che una ricca letteratura gli permette - spaziando oltre ben altri confini - di conoscere. Il disprezzo per la realtà del proprio paese lo porta a rifugiarsi in un'altra realtà, appunto, quello della letteratura, soprattutto straniera.[2] Essa diviene compagna indispensabile dei lunghi giorni di solitudine, specie dopo la guerra, trascorsi nel palazzo di famiglia divenuto giorno dopo giorno testimonianza quotidiana di una decadenza sempre più concreta e inarrestabile. Ed è la conoscenza di altre realtà che suggerisce idee e giudizi con cui leggere gli avvenimenti passati e contemporanei, sostanziando una visione del mondo particolare.

Intorno ai vent'anni le sue conoscenze letterarie e storiche sono così profonde da essere nominato il "mostro".[3] Indicazioni sui gusti letterari di Lampedusa ancora prima della pubblicazione del romanzo e prova della vastità delle sue letture si ricavano da alcuni articoli pubblicati tra il 1926 e il 1927 su una rivista genovese: «Le opere e i giorni», nei quali sono numerosi i riferimenti ad autori stranieri non sempre conosciuti ancora in Italia. Vi si accenna a Sterne, Yeats, Joyce, Shaw, Keats, e poi Baudelaire, Anatole France, e tra gli italiani a Petrarca, Leopardi D'Annunzio. Ha un significato molto preciso il fatto che attorno a questa rivista, sebbene non fosse poi così nota, si muovessero intellettuali che facevano parte dell'area modernista e che praticavano anche rivendicazioni di natura classicistica. Si pensi a Fraser, a Unamuno, Chamisso, Conrad, ma poi c'erano anche, Pirandello, Montale, che ci pubblicò tre poesie, Sbarbaro, Bacchelli e molti ancora. Insomma scrittori e intellettuali, italiani e stranieri, che hanno contato per la formazione della cultura nazionale tra le due guerre.

I tre scritti che il giovane Lampedusa destina alla rivista costituiscono testimonianze in grado di fornirci qualche spiraglio sulle fasi più antiche della sua vita culturale e ci anticipano giudizi che saranno poi presenti nell'opera maggiore.

---

[2] Della letteratura italiana, specialmente quella contemporanea, non dava un buon giudizio. Egli riteneva che dalla morte del Tasso sino alla prima guerra mondiale il percorso della nostra letteratura gli appariva sempre più ristretto e sempre più provinciale, come edonistica e sentimentale gli appariva l'arte ottocentesca.

[3] Lampedusa incominciò a viaggiare molto presto; visitò diversi paesi e conobbe molto bene soprattutto l'Inghilterra, che rimase il modello di vita e di civiltà esaltato sempre. Cfr. *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, *Opere*, Introduzione e premesse di Gioacchino Lanza Tomasi, a cura di Nicoletta Polo, Arnoldo Mondatori Editore, Milano, 1995, pp. XXII-XXIII.

La recensione alle novelle *Ouvert la nuit* e *Fermé la nuit* di Paul Morand, funzionario e diplomatico francese, costretto per la sua carriera a percorrere i luoghi dove più acuta esplose la febbre del dopoguerra, mostra un Tomasi giovane intellettuale interessato a conoscere, attraverso gli scritti di questo diplomatico, il clima carico di inquietudini e segnato da uno spiccato cosmpolitismo che segnò l'Europa tra le due guerre. Quel clima che P.Morand seppe ritrarre, secondo Lampedusa, raccontandolo con sguardo spregiudicato, con ironia e con elegante espressione d'arte. Soltanto chi era stato testimone oculare di quel clima caotico e senza regole, avrebbe potuto veramente rendere al meglio quella realtà, descrivere quella che Lampedusa definisce la «triste caricatura» dell'Europa postbellica. Attraverso la cronaca di P. Morand sui fatti del dopoguerra il Principe vi rintracciava l'esatta percezione di una speciale crisi storica presentata attraverso uno stile sincopato, impressionistico che assomigliava – come egli stesso sottolineava - alla "deformante luce del magnesio".

Anche nel secondo scritto, quello su Yeats, *W.B.Yeats e il Risorgimento irlandese*. il nodo in questione era ancora una volta legato all'intenzione di cogliere, come sostiene Nunzio Zago, il senso acuto di crisi della civiltà occidentale e dei suoi tradizionali valori umanistici[4]. Nell'aspirazione al mondo del passato, nell'inguaribile nostalgia per la bellezza appassita, oltre che per il mito o per l'uso mitico del simbolo che egli riscontrava nella poesia dell'irlandese, un poeta ancora sconosciuto in Italia, troviamo il cuore stesso dell'ispirazione di Lampedusa, il suo nucleo più profondo di pensiero, quello che poi darà corpo al *Gattopardo*. C'è, infatti, in questo saggio, un'attenzione alla funzione dell'arte non disgiunta dalla storia e Yeats è visto come colui che vive la realtà della sua terra partecipandovi e trasformando quella realtà attraverso le immagini liriche della sua poesia. Dell'autore irlandese Lampedusa coglie il particolar modo in cui rivolge la propria attenzione alla realtà popolare e insieme alla nostalgia per il passato, quel passato così ben rappresentato nell'immagine finale de *Il Gattopardo*: i resti del cane Benedicò che volano via riducendosi in polvere. Il giudizio su Yeats si allarga poi a considerare tutta la letteratura irlandese di cui apprezza il gusto satirico di molti dei suoi scrittori da Swift a Joyce.

---

[4] Cfr. N. ZAGO, *I Gattopardi e le iene. Il messaggio inattuale di Tomasi di Lampedusa* , Sellerio Editore, Palermo, 1987 (seconda ediz.), p. 62.

Il terzo dei suoi scritti giovanili, riguarda *Una storia della fama di Cesare*, un'opera su Cesare di Friedric Gundolf, di cui Lampedusa dà notizia quando ancora in Italia non è conosciuto e la cui traduzione avverrà nel 1933. Non è senza un motivo preciso che Lampedusa indirizzi la sua attenzione su questo scritto. Infatti, la materia dell'opera di Goundolf giustifica questo forte interesse in quanto rivelatrice di un genere a cui lo scrittore siciliano sembrò particolarmente legato. Il gusto per la biografia, per gli eroi della storia, sono alcuni dei punti nodali della sua concezione critica; è il campo in cui egli mette in pratica più facilmente quella sua particolare attitudine a cogliere le sfumature psicologiche celate di un personaggio, i suggerimenti, le interrelazioni, le associazioni improvvise, non sempre ben evidenti, che gli potevano venire dai minimi dettagli, dall'ambiente. Ammiratore di Sainte-Beuve, egli cercava nella vita degli autori le motivazioni delle opere, soffermandosi sulle notizie inedite, ma concrete, a volte inutili per i più. Il saggio di Goundolf costituiva pertanto materia di grande interesse per il Principe di Lampedusa. Con i suoi studi sui grandi uomini: da Cesare a Shakespeare, a Goethe, Gundolf accoglieva e sviluppava il pensiero nietzcheano, diffuso da Stefan Gorge e dal circolo da lui fondato. Nelle sue opere, infatti, Goundolf si ispirava al modello storiografico diffuso da quel pensiero e dal forte accento aristocratico. Di qui il gusto delle biografie illustri che – osserva Lampedusa - un seguace di Spengler potrebbe scambiare per una sintomo di decadenza ed accostare erroneamente alla fitta produzione di "vite esemplari" in cui le morenti civiltà classiche si compiacquero di cercare la fisionomia del loro trascorso vigore.[5]

Il febbrile interesse per la letteratura attirò attorno a lui un ristretto gruppo di amici-allievi per i quali egli svolse intorno alla metà degli anni Cinquanta un corso di lezioni prima sulla letteratura inglese e poi su quella francese, lezioni che possono intendersi come il laboratorio del futuro narratore, ma anche il luogo in cui egli espresse il suo giudizio su autori e opere spaziando dal mondo letterario alla storia, e dal giudizio estetico a quello politico. La letteratura era per lui una fonte di curiosità, di divertimento ed era il campo in cui il suo gusto si concretizzava in un eclettismo aperto. Imponente era la lista degli scrittori che comprendeva i nomi più vari, ma anche i più importanti: da Montaigne, a Shakespeare, Pascal Racine, Swift, Saint-Simon Defoe, Richardson, Fielding, Sterne, Goethe, Stendhal, Dickens, Byron,

---

[5] Cfr. per tutto questo N. ZAGO, *op. cit.*, pp. 64 e sgg.

Shelley, Dostoevskij; tra i romanzieri del ventesimo secolo che amava di più troviamo Proust, Conrad, Joyce. Virginia Woolf, Graham Greene, ma anche Foster, e Wells. (Ma sono soltanto alcuni della lunga lista di autori conosciuti dallo scrittore siciliano). Non c'è scrittore di un qualche rilievo nella storia letteraria occidentale e russa di cui Lampedusa non mostrasse d'apprezzare le peculiari qualità. La letteratura era stata la grande occupazione e consolazione di questo nobile che traversie personali e di classe avevano isolato da ogni mondanità[6].

Il giovane Lampedusa in questi tre saggi scritti in anni lontani dall'opera maggiore dimostra le linee fondamentali della sua considerazione dell'arte e soprattutto offre un saggio di quali siano i nodi centrali della sua riflessione. La passione per la letteratura lo spinge a esplorare di pari passo anche la storia in uno strettissimo e indispensabile rapporto mai venuto meno nel corso degli anni. Per questo motivo egli riteneva fosse indispensabile non trascurare le opere minori di cui si mostrò un insaziabile scopritore e lettore. La letteratura appariva a lui come una grande foresta fitta di maestosi alberi che si sarebbe rivelata nella ricchezza della vegetazione e nella varietà del sottobosco, soltanto a chi avesse avuto la pazienza e l'energia di attraversarla. Per avere il quadro di un'epoca era necessario leggere - egli sosteneva - i libri dei romanzieri minori, anche se tutto ciò richiedeva pazienza e una "buona dose di cattivo gusto". L'inclinazione a leggere di tutto, a penetrare il testo gustandone ogni elemento, soprattutto cercando con avidità notizie sulla personalità e sulla vita privata di un autore, gli offriva l'opportunità di conoscere a fondo i sistemi sociali politici de vari paesi e ne orientava l'ottica attraverso cui guardare la realtà italiana e quella siciliana. La polemica contro la barbarie siciliana emerge sia in maniera esplicita che per allusioni o contrapposizioni, ma anche con ricorsi a figure retoriche molto incisive: « La prontezza di spirito che in Sicilia usurpa il nome di intelligenza» era uno dei modi attraverso i quali egli stroncava il mito dell'intelligenza dei meridionali[7] e ne disprezzava il campanilismo. La Sicilia, ritenuta una colonia della colonia aveva tutti i difetti, i quali si estendevano a tutta la penisola considerata anch'essa allo stato di paese provinciale rispetto, ad esempio, alla Francia o all'Inghilterra. Lampedusa disprezzava il campanilismo dei siciliani che appariva ai suoi occhi fuori della storia. Essi erano arretrati anche a livello linguistico oltre che

---

[6] F. ORLANDO, *Ricordo di Lampedusa*, Bollati Boringhieri,Torino, 1996, p. 15.
[7] Cfr. per questo quanto scrive F. ORLANDO, *Ricordo di Lampedusa*, op. cit., p. 29.

culturale, dagli orizzonti così limitati da rendere possibile nella mente dei nostri romanzieri che gli ambienti adatti alla letteratura fossero ancora Aci Trezza o via Veneto a Roma. Se i lettori avevano la colpa di aver reso il clima culturale gretto e provinciale perché non amavano i libri e quindi non stimolavano a scrivere, gli scrittori, d'altro canto, erano anche colpevoli in quanto non sapevano attrarre il lettore. Essi, ad esempio, non avevano il senso dell'umorismo, come invece si poteva notare nelle opere degli scrittori inglesi; erano superficiali e provinciali e non riuscivano a trattare temi che la grande letteratura europea aveva affrontato, come quelli trattati da Kipling, Stevenson, Conrad, ecc.[8]

Il divario culturale tra l'Italia e il resto del mondo emergeva nelle pagine del suo romanzo nel quale difficilmente poteva passare inosservato il disprezzo per un tale ritardo. Un disprezzo che col passare degli anni egli seppe trasformare in critica obiettiva, anche se spesso espressa nelle forme di un'ironia spietata verso coloro ritenuti responsabili di un tale stato di degrado. Il raffronto con i paesi civilizzati permetteva a Lampedusa di giudicare l'operato della classe dirigente, cioè della classe nobiliare e quindi della propria, ritratta nella sua essenza più visibile: l'incapacità ad agire. L'orgoglio per il ruolo che l'Italia pure aveva avuto nella storia della civiltà europea si scontrava, nell'analisi lampedusiana, con i risultati conseguiti dall'Italia del Risorgimento, la cui immagine era sintetizzata dalla definizione di «chiassosa commedia romantica», con cui lo scrittore faceva il verso alla retorica ufficiale, quella che esaltava il falso progresso. La questione del mancato Risorgimento induceva Lampedusa a fare dei confronti con l'Inghilterra di cui ammirava l'evoluzione sociale che dalla fine del Settecento in poi, l'aveva portata ad esempio di civiltà, di espressione della più alta forma di liberalismo. L'ammirazione da parte del nostro per quella forma di governo acquistava in lui un significato intenso, giacché quella era la sola attraverso la quale a suo parere, potesse conservare vitalità e prestigio la classe aristocratica, quella, cioè, alla quale egli apparteneva. Dice bene Francesco Orlando quando afferma che la contrapposizione dell'Inghilterra alla Sicilia, nasceva soprattutto da motivazioni politiche[9].

E tuttavia le opinioni di Lampedusa in questo campo non nascono da una particolare solidarietà di classe con gli aristocratici inglesi,

---

[8] Cfr. D. GILMOUR, *L'ultimo Gattopardo, Vita di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Traduzione di F. Cavagnoli, Feltrinelli, Milano, 1988, p. 136.
[9] Cfr. F. ORLANDO, *Ricordo di Lampedusa*, op. cit., p. 35.

nei quali egli ammira invece la volontà, il coraggio avuti nell'affrontare la trasformazione sociale del paese, caratteristiche non certo rintracciabili nell'aristocrazia siciliana, in cui il marchio di riconoscimento era dato proprio dall'apatia, quasi che il potere per lungo tempo esercitato l'avesse sfibrata del tutto. Anche la Francia nella sua considerazione acquista esemplarità, anche se la storia di questa nazione, specie quella relativa agli ultimi due secoli, avrebbe dovuto registrare riflessioni molto critiche da parte sua, visto che la rivoluzione che aveva cambiato il volto della nazione era stata di natura antinobiliare. L'Italia, insomma, e la Sicilia in particolare, erano ben lontane da quel modello di vita civile inglese e da quello francese nei quali Lampedusa vedeva coniugato il senso dello Stato e quello della praticità, risolti i conflitti di classe. La borghesia siciliana, rappresentata da Calogero Sedara, non poteva avere lo stesso riconoscimento di quella che aveva cambiato il volto di quei paesi in quanto segnata più dagli interessi che dagli ideali. L'essersi formato su autori stranieri, aver conosciuto nei minimi particolari la cultura di nazioni la cui civiltà era all'avanguardia, permettevano al siciliano Lampedusa di guardare con occhio critico la realtà del proprio paese, senza sconti nemmeno per la propria classe della quale non si peritava di metterne in evidenza i difetti.

Rimane fondamentale nel suo percorso intellettuale il senso di una superiorità formatasi sui libri, letti con interesse e curiosità, seguiti nei voli pindarici, ma anche nelle quisquilie. I suoi giudizi, i commenti, le riflessioni lo portano ad apparentarsi con i molti che in quella fase del Novecento, esprimevano le inquietudini di un'epoca di crisi che non era soltanto quella delle vecchie classi nobiliari quanto quella più generale che investiva tutta l'Europa.

BIBLIOGRAFIA:

GILMOUR, D., *L'ultimo Gattopardo, Vita di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Traduzione di F. Cavagnoli, Feltrinelli, Milano, 1988, p. 136.

ORLANDO, F., *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, *Opere*, Introdu-zione e premesse di Gioacchino Lanza Tomasi, a cura di Nicoletta Polo, Arnoldo Mondatori Editore, Milano, 1995, pp. XXII-XXIII.

ORLANDO, F., *Ricordo di Lampedusa*, Bollati Boringhieri,Torino, 1996, p. 15.

TEDESCO, N., *Il sangue della nascita. Popolarità del Gattopardo, europeismo, sicilianità e italianità della formazione intellettuale di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, in *Il Gattopardo*, Atti del Convegno internazionale dell'Università di Lovanio, 13 maggio 1990, a cura di F. Musarra e S.Vanvolsem, Bulzoni editore, Roma.

ZAGO, N., I Gattopardi e le iene. Il messaggio inattuale di Tomasi di Lampedusa, Sellerio Editore, Palermo, 1987 (seconda ediz.), p. 62.

Zosi ZOGRAFIDOU

LA FIGURA DI DON ABBONDIO DEI *PROMESSI SPOSI*

Don Abbondio è il personaggio dei *Promessi Sposi* che è stato studiato come un personaggio autonomo del mondo manzoniano, come il tipo classico del pauroso, come l'esempio più raffinato di realismo psicologico[1].

Don Abbondio, il curato di una delle terre[2] del lago di Como, è il primo personaggio che appare sin dall'inizio del romanzo. Lo vediamo tornare 'bel bello dalla passeggiata verso casa', 'sulla sera del giorno 7 novembre dell'anno 1628'[3]. La tranquillità del paesaggio simboleggia la sua vita tranquilla. E' riuscito a passare i sessant'anni 'senza gran burrasche'[4].

Ha 'due occhi grigi' che quando parla sono 'sempre andati scappando quà e là'[5], protetti da un paio d'occhiali[6], 'due folti ciocche di capelli', 'due folti sopracciglі', 'due folti baffi', 'un folto pizzo, tutti canuti, e sparsi sulla faccia bruna e rugosa'[7].

Lui non è nato per diventare prete per amore di Dio ma perché ha ubbidito ai parenti che lo volevano prete[8], non ha mai pensato che il sacerdozio cattolico è una missione con grandi responsabilità e sacrifizi. Non ha pensato 'agli obblighi e ai nobili fini e ideali del ministero al

---

[1] A.MANZONI, *I Promessi Sposi*, commento critico di L.RUSSO, Firenze, La Nuova Italia, 1964, prefazione, p.VII.

[2] Si usa l'edizione: A.MANZONI, *Promessi Sposi*, a cura di P.NARDI, sul testo curato da A.CHIARI e F.GHISALBERTI, Vicenza, Bruno Mondadori, 1982, p.25, l.65. (Il primo numero indica la pagina e il secondo la linea della pagina).

[3] A.MANZONI, *Promessi Sposi*, cit., 1982, p.25, l.64.

[4] A.MANZONI, cit., 1982, p.45, l.426.

[5] A.MANZONI, cit., 1982, p.62, l.177-8.

[6] A.MANZONI, cit., 1982, p.193, l.87.

[7] A.MANZONI, cit., 1982, p.192, l.82-5.

[8] A.MANZONI, cit., 1982, p.43, l.399-400.

quale si dedicava'[9], vive il ministero del sacerdozio in modo molto superficiale[10] e vuole semplicemente assicurarsi una vita serena, comoda e agiata. Vivere per lui, è un chiudersi nei propri calcoli[11].

Non è nato con un cuor di leone[12], è un uomo 'tranquillo' e 'inoffensivo'[13]. Secondo Russo, Don Abbondio è un "personaggio statico nel suo contenuto psicologico"[14] ma si trova sempre 'al centro del quadro'[15]. È debole, è un eroe della paura, ha 'paura di tutto e di tutti'[16] senza coraggio 'come un vaso di terracotta, costretto di viaggiare in compagnia di molti vasi di ferro'[17]. 'La peggiore condizione, per Don Abbondio, è quella d'un animale senza artigli e senza zanne'[18]. Non ha interessi culturali, legge ogni giorno qualche libro casualmente che gli presta un curato suo vicino non a fini pratici di ragionamento o per approfondire delle prediche ma perché semplicemente 'si diletta di leggere' 'il primo libro che gli viene alle mani'.

Una delle sue tendenze fondamentali è il suo egoismo, l'amore per se stesso, l'amore della propria pelle e del 'quieto vivere'.

Cito:

"Io, dice Don Abbondio, non chiedo altro che d'esser lasciato vivere"[19].

Incontriamo la povera figura di Don Abbondio tutti i giorni fuori del villaggio per fare una passeggiata e che tornando a casa dice sempre tranquillamente il suo uffizio[20]. Oppure nella sua casa mentre legge un libro su una vecchia seggiola 'ravvolto in una vecchia zimarra' e con 'una vecchia papagalina' in capo[21]. Queste azioni si ripetono come si

---

[9] A.MANZONI, cit., 1982, p.43, l.400-1.
[10] A.MANZONI, cit., 1982, p.189, 9-11.
[11] A.MANZONI, cit., p.44, sulle note delle linee 409-10 - A.ZOTTOLI, *Il sistema di Don Abbondio*, Bari, Laterza, 1933.
[12] A.MANZONI, cit., 1982, p.40, l.309-10.
[13] A.MANZONI, cit., 1982, p.40, l.314.
[14] L.RUSSO, *Personaggi dei Promessi Sposi*, Laterza, 1965, p.186.
[15] I.CALVINO, "*I Promessi Sposi*: il romanzo dei rapporti di forza" in A.MANZONI, *I promessi Sposi: storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta*, introduzione di G.MEZZANOTTE, Milano, Oscar Mondadori, p.655.
[16] L.NICOLETTI, *I Personaggi dei Promessi Sposi: con uno studio sul mondo poetico morale e religioso del Manzoni*, Firenze: Le Monnier, 1975, p.34.
[17] A.MANZONI, cit., 1982, p.43, l.397-8.
[18] A.MANZONI, cit., 1982, p.40, l.311-3.
[19] A.MANZONI, cit., 1982, p.563, l.491.
[20] A.MANZONI, cit., 1982, p.25, l.64-80.
[21] A.MANZONI, cit., 1982, p.192, l.80.

trattasse d'un tic nervoso come se l'uomo cessasse di essere uomo e lasciasse insorgere in se il fantoccio a ripetizioni. La sua meccanica viene interrotta soltanto per alcuni minuti da un'altra azione improvvisa che va a distruggere la sua solitudine e la sua tranquillità. Nella prima scena del romanzo con l'apparire dei bravi e nella seconda con la visita di Renzo. Don Abbondio cerca di stare fuori da ogni partecipazione nella vita comune ma non ci riesce sempre.

Vedendo i bravi [22] affretta il passo, vuol sfuggire, sente paura, incertezza e debolezza, si sente in pericolo. La sua comicità si distrugge.

La scena più caratteristica dove si evidenzia la sua comicità è quella dell'ottavo capitolo quando si descrive la notte 'degli imbrogli' in cui Renzo distrugge la tranquillità del curato. Questo 'fiacco e impotente'[23] dinanzi al giovane che è venuto con Lucia e due testimoni per sposarsi, diventa collera[24]. Anche per l'uomo più mediocre e pusillanime, secondo il cristianissimo Manzoni, giunge quel momento della vita in cui ha il suo quarto d'ora di grandezza[25].

Così quando parla con Renzo usando parole latine vuole mostrare al giovane la sua superiorità. Ma è anche confuso, sente che Renzo è un nemico perché distrugge la sua quiete, perché ama Lucia[26] e per colpa sua sono nati i suoi travagli.

Cito :

"E poi, e poi, dice Don Abbondio, perduto dietro a quella Lucia, Innamorato come .... Ragazzacci, che per non saper che fare, s'innamorano, vogliono maritarsi, e non pensano ad altro ; non si fanno carico del travagli in che mettono un povero galantuomo"[27].

Don Abbondio, molto vicino al fantoccio, secondo Bergson, è veramente un personaggio comico[28], l'essere è il sembrare e compie tutte le sue azioni meccanicamente. Trovandosi in pericolo o provando

---

[22] A.MANZONI, cit., 1982, p.34, l.230.
[23] L.RUSSO, cit., p.22.
[24] L.RUSSO, cit., idem.
[25] L.RUSSO, cit., p.22.
[26] A.MANZONI, cit., 1982, p.59.
[27] A.MANZONI, cit., 1982, p.47, l.468-472.
[28] H.BERGSON, *Το γέλιο*, traduzione N.ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗΣ, Atene, Φέξη, 1965. Bergson chiama 'comico ogni personaggio che fa meccanicamente tutte le sue azioni senza interessarsi di venire a contatto con gli altri uomini'. L'ipotesi fondamentale di Bergson è che il riso sia una reazione istintiva alla rappresentazione dell'agire umano quando esso appare come qualcosa di meccanico, di non libero.

incertezza ripete parole che si sentono come ‘ritornelli meccanici della fantasia, parole che diventano comiche per il loro stesso ripetersi’. Ritornelli d’un uomo non più presente a se stesso[29].

La comicità di Don Abbondio si rivela anche quando lui cerca vanamente di trovare un cavallo per fuggire con l’avanzare dell’esercito dei Lanzichenecchi. In questa scena si rivelano anche due altre figure comiche, Agnese e Perpetua, ma la figura più caratteristica rimane sempre il curato.

Cito :

“Oh che gente. Oh povero me. Possibile che nessuno mi voglia aiutare. Oh che gente”[30].

Oppure:

“Fate questa carità al vostro povero curato di cercargli qualche cavallo, qualche mulo, qualche asino. Oh che gente”.

Don Abbondio è senza dubbio colpevole del suo comportamento. Come curato non ha fatto il suo dovere. Non esiste per lui l’amore cristiano, ma l’amore per la vita ‘tanto più forte quanto maggiore è la difficoltà di difenderla’ che lo rende egoista[31]. È un ‘ignavo e quasi indegno parroco’ come lo chiama Hofmannsthal[32] che disconosce il suo ruolo sociale. È uno dei tali, è un ‘povero uomo’. Soltanto Agnese l’ha capito, e rivolta al Cardinale Federigo Borromeo dice:

Cito:

“È un uomo fatto così: tornando il caso farebbe lo stesso”[33].

Il nostro curato ha una relazione positiva di congiunzione, di collaborazione con la sua fedele serva Perpetua che è sempre pronta ad aiutarlo[34] che sa ubbidire e comandare secondo l’occasione[35]. Per lui è

---

[29] A.MANZONI, cit., 1982, p.66-67.

34 A.MANZONI, cit., 1982, p.706, l.55-64.

[31] L.NICOLETTI, cit., p.32.

[32] H.V.HOFMANNSTHAL, *Viaggi e saggi*, Firenze, Vallecchi, 1958, p.287 sgg in V.BRANCA-GALIMBERTI, *Momenti e Protagonisti della Civiltà letteraria d’Italia*, Firenze, Sansoni, 1969.

[33] A.MANZONI, cit., 1982, p.592, 650-3.

[34] A.MANZONI, cit., 1982, p.69, l.335-6.

[35] A.MANZONI, cit., 1982, p.48, l.499-501.

una 'compagnia fidata', è affettuosa e lui sta sempre 'in cerca di lei'[36] perché solo lei ha la capacità di calmarlo.

Don Abbondio per la sua viltà diventa un complice del potente Don Rodrigo, rendendosi strumento docile della sua prepotenza ubbidendo alla sua forza e alla sua volontà[37]. Il giovane signore prepotente rappresenta i forti del mondo, è 'una natura violenta e inculta, guasta ancora più dalla falsa educazione e dalle male abitudini della sua posizione sociale'[38], 'imbestialito nei capricci della sua passionaccia'[39], è l'oppressore, un 'mediocre tirannello'[40] mentre Don Abbondio diventa suo strumento e con il suo aiuto vuol far del male ai due protagonisti innamorati del romanzo a Renzo e al personaggio più angelicato della storia, Lucia. Don Abbondio lo chiama 'matto birbone' non ha mai avuto a che far con lui, non c'è uno scontro diretto tra di loro, ma hanno una relazione di tangenza, si sono incontrati poche volte per la strada[41].

Il demonio di Don Rodrigo è l'orgoglio[42]. Il demonio del curato del 'povero uomo' come si autodefinisce tante volte nel romanzo[43], è la paura che diventa consapevolezza di una legge di vita, della forza dei potenti. E il pauroso piccolo egoista compie, a suo modo, il suo sacrificio, quando sotto la pressione dei forti viene sovvertito tutto il suo sistema del 'quieto vivere'[44].

Cito:

"Per cavarmi di bocca il mio malanno, il vostro malanno! ... Non si scherza, Non si tratta di torto o di ragione; si tratta di forza".

La sua paura non è più paura ma diventa 'prudente e triste consapevolezza di una ferrea legge di vita, di un imprescindibile costume dei tempi'[45]. E alla fine la figura del curato non provoca il nostro disprezzo e lo sdegno ma la pietà e la compassione[46].

---

[36] A.MANZONI, cit., 1982, p.706, l.75.
[37] L.NICOLETTI, cit., p.35.
[38] F.De SANCTIS, «La realizzazione dell'ideale» in A.COTTIGNOLI, *Manzoni: guida ai promessi sposi*, Roma, Carocci, 2002, p.81.
[39] L. RUSSO, cit., p.XIX.
[40] L. RUSSO, cit., p.XX.
[41] A.MANZONI, cit., 1982, p.48, l.480-5.
[42] A.COTTIGNOLI, cit., p.82.
[43] A.MANZONI, cit., 1982, p.722, l.21.
[44] L.RUSSO, cit., p. VIII.
[45] L.RUSSO, cit., p.VIII.
[46] L.NICOLETTI, cit., p.31.

Tutta la sua filosofia e la sua visione della vita si rivelano nella scena dell'incontro con il Cardinale Borromeo. Lui come l'eroe del 'quieto vivere' continuerà a vivere fuori del tempo e dello spazio. Crede che abbia sempre cercato di fare il suo dovere anche 'con grave incomodo', seguendo 'i fini del proprio ministero' 'ma quando si tratta della vita' … non può fare niente[47]. Queste ultime sue parole ancora una volta rivelano il suo egoismo che cerca di scansare gli ostacoli, tutti i contrasti e 'di cedere, come dice Manzoni, a quelli che non poteva scansare' a causa della sua paura.

Il Cardinale Borromeo è una persona perfetta senza difetti, il nostro curato senza volontà salda, non comprende la gravità della sua colpa e neanche il dolore del Cardinale per essa[48]. Non possiamo metterlo a confronto col Cardinale per cui il coraggio non deve mancare nel bisogno, l'amore intrepido. Per l'irresponsabile Don Abbondio, dominato dalla paura e dall'egoismo, non esiste amore. Federigo è per lui un facilone, un imprudente. Possiamo capire che tra questi due personaggi c'è una relazione di scontro di idee. Del perfetto cristiano e dell'egoista curato, 'della legge d'amore, fonte d'eroismo' che si contrappone alla 'legge egoistica, fonte di viltà e di sofisma'[49].

A Don Abbondio interessa soltanto la salvezza terrena e temporale[50]. Non ha amato il suo gregge perché se lo avesse amato, il coraggio non gli sarebbe dovuto mancare nel bisogno[51]. Non è il curato eroe ma un 'sordido nemico dell'amore cristiano renitente a ogni durevole conversione, capace solo di un tardivo, furbesco riscatto quando ormai il momento della prova è vanamente trascorso'[52].

Sono la sventura e gli imbrogli che affrontano gli uomini a realizzare il loro egoismo e la loro grandezza. Il frate non deve chiudersi in se stesso sdegnato e rattristato delle miserie. E qui si trova il personaggio 'antitetico'[53] di Don Abbondio, il suo lato comico, fra Cristoforo, un "grande cristiano"[54] che conosce bene i suoi doveri, 'non è semplicemente l'interprete più profondo di una fede ma è anche una

---

[47] A.MANZONI, cit., 1982, p.616, l.386-7.
[48] L.NICOLETTI, cit., p.33.
[49] A.ZOTTOLI, cit., vd. anche l'edizione Mondadori, p.620, sulle note delle linee 454-5.
[50] A.MANZONI, cit., 1982, p.625, l.100.
[51] A.MANZONI, cit., 1982, p.620, l.455-7.
[52] A.MANZONI, *Promessi Sposi,* commentata con introduzione critica, a cura di V. SPINAZZOLA, Milano, Garzanti, Milano, Garzanti, 1972, pp.17.
[53] H.V.HOFMANNSTHAL, cit., p.288.
[54] Idem.

figura poeticamente più complessa'[55], protagonista del mondo ideale, protettore degli oppressi e dei deboli, che ritrova in ogni momento della sua vita l'amore di Dio, nel sacrificio per il prossimo e nella lotta per la giustizia, per amore della giustizia'. La religione per lui è 'charitas', amore per il prossimo, volontà di giustizia.

Fra i due ecclesiastici c'è una totale opposizione, l'uno appare l'inverso dell'altro. Padre Cristoforo, 'indossato l'umile saio francescano per un bisogno dello spirito' vuol aiutare i promessi sposi quando Don Abbondio ubbidisce alla forza materiale e terrena.

Lui ha 'il suo po' di fiele in corpo' e 'non potendo sfogare l'interno rancore sui da più di lui lo scarica sui da meno, sugli incapaci di far male'[56]. Molte volte diventa un personaggio drammatico. Si trova 'tra l'incudine e il martello'[57] e specialmente quando deve ubbidire alla volontà di Don Rodrigo.

Don Abbondio nel viso di Renzo vede un altro prepotente non per quanto riguarda la ricchezza ma per la forza. Perché Renzo è ricco di spirito e non ubbidsce ai padroni e ai falsi ordini. Questo scontro dei due personaggi emerge ben chiaro nel secondo capitolo quando Renzo va a trovare Don Abbondio a casa sua per stabilire il giorno del matrimonio con Lucia.

Cito:

> *"-Via, caro Renzo, non andate in collera, che son pronto a fare .. tutto quello che dipende da me. Io, io vorrei vedervi contento; vi voglio bene io. Eh. .. quando penso che stavate così bene; cosa vi mancava? V' è saltato il grillo di maritarvi ...*
> *-Che discorsi son questi, signor mio?, proruppe Renzo"*[58].

Don Abbondio resta sempre lo stesso. Nel 38° capitolo quando Renzo gli chiede un'altra volta di fare lui il matrimonio, lui risponde:

Cito:

"Io non dico di no; parlo ... parlo delle buone ragioni"[59].

---

[55] L.RUSSO, cit., p.XX.
[56] A.MANZONI, cit., 1982, p.45, l.427-432.
[57] A.MANZONI, cit., 1982, p.60, l.101.
[58] A.MANZONI, cit., 1982, p.61, l.117-120.
[59] A.MANZONI, cit., 1982, p.893, l.56.

Solo dopo la morte di Don Rodrigo, che 'penetrato nell'atmosfera del sentimento manzoniano diventa anche lui un personaggio tragico'[60], morto per la peste che 'ha annullato intere famiglie', cessata la paura di Don Abbondio il rapporto tra i due personaggi cambia. Il curato diventa un amico che vuol aiutare i due giovani non solo con parole ma con fatti, vuole celebrare le nozze dei cari figliuoli, ma questo è un cambiamento superficiale, perché lui è l'unico personaggio del romanzo che non cambia il suo modo di pensare, il suo ideale del'quieto vivere'.

Cito:

> *"Se volete che vi mariti io, son qui; se vi torna più comodo in altra maniera, fate voi altri. Vedo anch'io che non essendosi ora più nessuno che vi tenga di mira, e voglia farvi del male non è cosa da prendersene gran pensiero …"*[61].

Il rapporto di Don Abbondio con l'Innominato è, come dice Getto[62], un rapporto silenzioso. L'Innominato è un personaggio che distrugge la 'quiete' del curato e provoca l'inquietudine nel suo stato d'animo. E' un uomo che, secondo Don Abbondio, 'vuole fare sempre fracasso, anche con la conversazione'.

Don Abbondio vive nello spazio determinato della sua casa. Il narratore quando parla della sua casa si limita a dire che si trova in fondo al paesello[63]. 'In faccia all'uscio di Don Abbondio' si apre 'tra due casipole, una stradetta, che finite quelle', dà 'in un campo'[64].

La casa del curato, di cui non viene fatta nessuna descrizione dall'autore, è l'ambiente dove lui vive e si sente sicuro e quieto. È un rifugio lontano dagli oppressori e dai forti. Ma dopo la visita di Renzo[65] che viene a distruggere la sua quiete, l'unico luogo sicuro rimane la chiesa dove resta tranquillo, lontano 'da quel brulicare della gente che gli fa girare la testa'[66].

Un'altra volta lo troviamo in una stanza dove sono radunati molti preti delle vicine parrocchie, riuniti per incontrare il Cardinal Borromeo.

---

[60] L.RUSSO, cit., p.XXI.
[61] A.MANZONI, cit., 1982, p.898, l.161-169.
[62] G.GETTO, *Letture Manzoniane*, Firenze, Sansoni, 1964.
[63] A.MANZONI, cit., 1982, p.48, l.493.
[64] A.MANZONI, , cit., 1982, p.191, l.54-55.
[65] A.MANZONI, cit., 1982, p.195 sgg.
[66] A.MANZONI, cit., 1982, p.603, l.76-7.

In quel luogo il curato si sente insicuro e lontano da casa e quando lo chiama il Cardinale 'il suo viso è tra l'attonito e il disgustato'[67].

La casa, il castello dell'Innominato è uno spazio importante, dove Don Abbondio va molto spesso.

Quando il Cardinale Borromeo gli ordina di andare al castello per accompagnare Lucia[68] il curato diventa pauroso e noioso[69], raggiungendo la Malanotte si sente un pò meglio di prima perché l'Innominato è calmo e l'aiuta a scendersi dal cavallo[70] ma fuggito con Agnese e Perpetua senza la sua volontà al castello dell'Innominato con la calata dei Lanzichenecchi la paura gli tiene 'sempre compagnia'[71].

Il Manzoni è stato meravigliosamente lontano e vicino, nella stessa misura, con tutte le figure del romanzo come nessun narratore[72]. L'autore tiene precisamente 'la stessa distanza come artista e come uomo con tutti i personaggi'[73]. La soggettività dello scrittore percorre interlineamente tutte le pagine del libro nel quale 'cogliamo la particolarità del realismo manzoniano rispetto sia all'oggettivismo tradizionale sia alla futura impassibilità delle scuole naturalista e verista"[74].

Il Manzoni, secondo Russo, ha irriso ma anche compatito sempre Don Abbondio[75]. L'autore ideale con la bocca di Don Abbondio esprime le sue convinzioni e le sue idee sulla religiosità e vuol darci un'idea del comportamento dell' 'uomo da poco'[76], dell'universale umana debolezza.

Secondo Jemolo, non è affatto un'eccezione. Rappresenta "l'aurea mediocritas". "Non sentiamo di alcun parroco che si comporti in modo antitetico al suo"[77].

Il De Sanctis definisce Don Abbondio come "la creatura più perfetta uscita dall'immaginazione di Manzoni"[78]. Un personaggio

---

[67] A.MANZONI, cit., 1982, p.55, l.255.
[68] A.MANZONI, cit., 1982, p.557, l.280.
[69] A.MANZONI, cit., 1982, p.557, l.286-94, p.561, l.400-6, p.563, l.490-1.
[70] A.MANZONI, cit., 1982, p.568, l.599-603.
[71] A.MANZONI, cit., 1982, p.729, l.229-35.
[72] H.V.HOFMANNSTHAL, cit., p.288.
[73] idem.
[74] A.MANZONI, cit., 1972, p.13.
[75] L.RUSSO, cit., p.22.
[76] A.MANZONI, cit., 1982, p.573, l.145.
[77] A.C.JEMOLO, *Il Drama di Manzoni*, Firenze, Monnier, 1973, p.71.
[78] G.GETTO, cit., p.21.

minore nei gradi sociali il quale Manzoni non cessa di renderlo maggiore nei gradi dell'arte[79].

Don Abbondio è sicuramente il personaggio più caratteristico dei *Promessi Sposi*, è originale e profondamente umoristico. Diventa una figura tipica del nostro mondo quotidiano[80], una figura 'fuori della storia, e per così dire eterna, propria di ogni tempo'[81].

[79] A.MANZONI, *I Promessi Sposi: storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta*, Introduzione di G.TESTORI, Milano, Arnoldo Mondadori,1984, p.XII.
[80] L.RUSSO, cit., p.19.
[81] G.GETTO, cit., p.23.

Aleksandra ŽABJEK

A CIASCUNO IL SUO.
IL DESTINO DI ALCUNE NAZIONI

Una nazione come quella slovena, simile a quella macedone e pari a tante altre nazioni numericamente piccole, per essere meglio conosciuta al mondo, ha bisogno di traduzioni[1], tratte dalla propria ricchezza letteraria. Non basta pensare di essere presenti tra i grandi, tra coloro che parlano anglo-americano, francese, cinese o spagnolo, bisogna penetrare nelle vene di molti. Alcuni politici di oggi difficilmente ammettono la necessità dell'aiuto della cultura, che è indispensabile per una diffusa e più ampia conoscenza di un popolo in generale. Gli usi e i costumi locali trapelano non solo attraverso la lingua bensì fuoriescono da ogni particella di una nazione. Proprio per ciò quando si vuole 'essere conosciuti' la comunicazione culturale è indispensabile, chiaramente la più ampia possibile. Gli sloveni per date circostanze hanno sempre dovuto farsi riconoscere nella storia, non soltanto dalla propria gente ma soprattutto dagli altri. Fino al XX secolo e particolarmente fino all'indipendenza slovena del 1991[2] l'hanno fatto prevalentemente attraverso la letteratura[3]. Se Primož Trubar ha iniziato i

[1] Ovviamente mi riferisco solo alle traduzioni letterarie, alle cosiddette buone traduzioni nel senso dei lavori ottimi che tendono a rappresentare l'intera gamma della letteratura nazionale e anche quelle che migliorano la conoscenza della propria lingua.
Bisogna tener conto delle parole di Laura Bocci che scrisse a proposito: *Tradurre è impossibile, ma a tradurre siamo condannati."* p. 54.

[2] Si dice che alla fine del XX secolo gli sloveni abbiano nuovamente avuto uno stato, 1000 anni dopo la lega di Samo quando tra il 623 e il 626 la popolazione entrò a far parte dell'impero con il centro nell'attuale Reppublica Ceca. L'impero si disgregò nel 658.

[3] I letterati sloveni hanno definitivamente perso il doppio ruolo che rivestivano – erano classe politica e guida del popolo. Lo stato ha fatto nascere un'intera classe politica poiché non poteva più funzionare solo con gli scrittori! Poche nazioni sono state nate con gli scrittori. Lo storico inglese A.J.P.Taylor scrisse a proposito: *"Le nazioni che ricomparvero sulla scena della storia nel 1848 erano una creazione di alcuni scrittori*

propri scritti con *Mujim lubim Slovenom*[4], gli autori di oggi si rivolgono a tutti coloro ai quali giunge il loro messaggio[5]. Si tratta sicuramente di una tendenza più globale, figlia di questi tempi, che è, però, ovviamente possibile solo dopo una maturazione culturale plurisecolare. Come disse lo scrittore sloveno Primož Kozak nella sua opera *Slovenec v tujini/Lo sloveno all'estero*: *Kultura je bila, ki je Slovencu oblikovala prostor in svet, prerok je bil, ki mu je kazal pot v življenje*[6].

La traduzione ovvero il desiderio di un'ampia conoscenza vanno di pari passo con la nascita della letteratura. Il caso sloveno risale ai tempi del protestantesimo quando gli scrittori[7], per ovvi motivi, hanno tentato di rivolgersi al popolo anche per iscritto nella sua lingua, durante quei tempi burrascosi di una più vasta apparizione di testi sloveni di tipo religioso[8], quando sul territorio sono nate le prime tipografie[9] importanti per il futuro sviluppo nazionale, quando la gente si è resa conto che l'utilizzo della propria lingua non poteva essere limitato solo alla lingua parlata, a casa e in chiesa. Tutti gli inizi letterari, anche delle letterature delle grandi nazioni – ovvero delle nazioni numericamente consistenti – hanno a che fare con la traduzione che rimane per sempre, ma particolarmente valida finché i frutti letterari della nazione originale non

---

e fino a quel momento esistevano soltanto nella fantasia; erano nazioni nelle quali c'erano più scrittori che lettori." pp.50 – 51.

[4] Ai tempi di Trubar non era usuale esprimere l'appartenenza ad un popolo eppure egli ha sentito il bisogno proprio e del periodo di rivolgersi agli sloveni in una lingua a loro comprensibile, indicando chiaramente il destinatario, in maniera nascosta l'autore.

[5] La tendenza appartiene soprattutto ai giovani autori che non disdegnano di scegliere temi universali, forse anche per dimostrare l'uguaglianza slovena. Cfr.le traduzioni recenti in lingua italiana di Suzana Tratnik o Aleš Šteger.

[6] *Allo Sloveno la cultura ha modellato spazio e tempo, è stata un profeta che gli mostrava la strada alla vita.*
Glavan, p. 191 Cfr. Glavan M., *Trubarjev album,* MK, Ljubljana 2008.

[7] Come i riformatori Primož Trubar, Jurij Dalmatin, Adam Bohorič, Sebastjan Krelj ed altri.

[8] Solo nel 1803 viene scoperto il codice latino con 169 fogli di pergamena, conservato nella Biblioteca bavarese di Monaco di Baviera, con la sigla Clm 6426, di cui fanno parte anche i Monumenti di Frisinga/Brižinski spomeniki. Trattasi del documento sloveno di carattere liturgico omiletico, considerato il monumento slavo più vecchio scritto in caratteri latini, sconosciuto ai riformatori.

[9] Janž Mandelc per poco venne a Lubiana dove nel 1575, siamo sempre durante il periodo del protestantesimo, aprì una sua tipografia e pubblicò anche in lingua slovena. Se ne servì tra altri il riformatore sloveno allora ivi presente, Primož Trubar. Mandelc non badò solo al guadagno bensì molto di più alla qualità del prodotto stesso. Senz'altro fu maestro del proprio lavoro.

si confermino, non diventino indipendenti. Il caso sloveno matura alla fine dell'Ottocento dopo che nel Settecento Anton Tomaž Linhart ebbe creato il teatro in lingua, che fu successivamente completato dalla produzione poetica di France Prešeren e dai narratori della seconda metà del secolo, realizzando il genere mancante, quello che assicurasse alla lingua/alla cultura e con essa al popolo 'la pari dignità'[10]. All'inizio del XX secolo, Ivan Cankar con la sua opera, ovvero con il proprio contributo, ha solo coronato il sogno sloveno.

La lingua non può essere considerata un semplice tramite tra due culture[11], un rivelatore dell'utilità della conoscenza linguistica che indica contemporaneamente l'impossibilità di proseguire in una sola lingua. Per Fran Levstik, autore dell'esempio sloveno del racconto su Martin Krpan z Vrha, si diceva che era quel modello di sloveno istruito che *pensava ancora in tedesco mentre scriveva in sloveno*. Ai tempi suoi la traduzione era indispensabile ovunque dato che l'uso in società della lingua locale copriva ufficialmente solo alcune delle posizioni di oggi. Lo sloveno entrò tardi nelle scuole[12] , il divario tra casa – chiesa - scuola – lavoro, tra la vita privata e quella pubblica rimase a lungo invariato dato che gli sloveni che frequentavano le scuole, entravano per forza nelle culture straniere, dove regnavano le altre lingue (il tedesco, italiano, ungherese, mentre solo più tardi pochi entrarono nelle scuole che svolgevano il proprio programma in alcune lingue slave). Per comunicare con le autorità non potevano servirsi della propria lingua dato che fino al 1918 la maggior parte del territorio faceva parte

---

[10] Matija Čop, linguista scienziato, l'amico teorico di France Prešeren, pochi anni prima della sua fine prematura nel fiume Sava, esattamente nel 1833, espresse nell'0pera principale pubblicata *Nuovo discacciamento di lettere inutili, das ist Slowenischer ABC – Krieg, Eine Beilage zum Illyrisches Blatt* l'opinione riguardo la scrittura slovena pensando alla lingua e a tutta la cultura del popolo sloveno, che, secondo lui, avrebbe dovuto rispettare le particolarità della lingua essendo la scrittura di tutti e non di una parte, di una giovane lingua letteraria e non di una variante linguistica dialettale. Su una tale lingua si poteva basare tutta la letteratura laica; Prešeren ha iniziato con la poesia, ma Čop pensava anche ad altri generi. Solo una lingua moderna, pari alle altre, poteva assicurare l'esistenza e lo sviluppo ad un intero popolo.

[11] Come è successo a Sigismond Herberstein all'inizio del Cinquecento durante i suoi viaggi diplomatici in Russia descritti da lui stesso in *Rerum moscoviticarum* quando la conoscenza dello sloveno gli si manifestò utile per le trattative in quanto l'ambasciatore dell'impero austriaco era in grado di capire meglio la situazione slava di base.

[12] La prima cattedra della lingua slovena fu data al linguista Franc Metelko solo nel 1817 quando il liceo di Lubiana spalancò le porte alla lingua locale.

dell'impero asburgico mentre le restanti parti, essendo sotto il governo altrui, prevedevano semplicemente la comunicazione con le autorità nella loro lingua. Anche dopo la nascita del Regno dei Serbi, Croati e Sloveni, diventato Jugoslavia nel 1929, l'utilizzo della lingua slovena rimase limitato. Il plurilinguismo[13] è stato a lungo un abitudine per molti autori sloveni che, è vero, non sono sfuggiti del tutto alla tentazione di scrivere direttamente in altre lingue[14]. Solo la fine del XX secolo ha portato un restringimento linguistico[15].

La domanda centrale del mio contributo che non vuole aggiungere molto alla discussione odierna di autorevoli scienziati, un po' anche di moda, sulla traduttologia rimane legata al fenomeno della semplice traduzione letteraria perché proprio grazie ad essa il mondo sloveno riesce ad estendere culturalmente i propri confini. Non intendo parlare della conoscenza letteraria slovena del mondo, di ieri e di oggi[16];

---

[13] Janko Moder, uno dei più grandi traduttori sloveni, asserisce che prima dell'indipendenza gli sloveni erano almeno bilingui, conoscendo bene nel XX secolo per esempio le altre lingue slave del paese. Le generazioni di oggi hanno perso quest'abilità dato che le lingue slave non si studiano più come prima essendo perfino declassate nella scuola.

[14] È nota la produzione di France Prešeren in tedesco, la sua ottima traduzione *Die Resignation* del romantico polacco Adam Mickiewicz, per nominare un esempio. Diverso è discorso degli autori sloveni o di origini slovene che scrivono in altre lingue, tipo Brina Svit in francese o Monika Kovachich in spagnolo. E non si parla degli autori sloveni che usano un altro registro dello sloveno per esprimersi!

[15] L'inglese ha più che mai sostituito anche in Slovenia la conoscenza delle altre lingue. Quasi tutti gli sloveni istruiti lo conoscono bene; attualmente essi si possono servire nelle loro comunicazioni almeno di un'altra lingua straniera, meno delle lingue slave. L'ultima guerra jugoslava ha ancora approfondito il solco che già c'era tra la conoscenza reale delle lingue esistenti nel paese sospingendo subito e chiaramente le lingue slave/jugoslave tra le lingue straniere, oggi studiate in maniera minore rispetto a qualche decennio fa.

[16] Basta sapere che le case editrici slovene pubblicano annualmente circa 6500 opere di cui una buona parte è legata alle traduzioni (29,5%). Nel 2008 si parla di 1274 opere puramente letterarie, di cui 709 appartenenti alla letteratura slovena e 565 alle altre letterature. Dopo l'indipendenza nel giugno 1991 - quando davanti al parlamento di Lubiana il primo presidente dello stato, Milan Kučan, diceva alla fine del suo discorso:"*Domani è un altro giorno*" e la bandiera slovena sventolava davanti al parlamento. Solo da qualche ora, anche se già il giorno successivo, all'1.30, le forze corazzate jugoslave varcarono il confine croato - sloveno presso Karlovac dando in questo modo inizio alla guerra, in Slovenia la cosiddetta "guerra dei 10 giorni', di cui non si parla molto date le successive atrocità jugoslave, eppure si tratta, di nuovo, di una guerra fratricida vedendo questa volta le reclute slovene combattere contro le forze territoriali slovene - il momento felice e tragico nello stesso istante provocò parecchi

sicuramente diversa dalle altre, legata alle condizioni socio-politiche ed economiche del paese, voglio bensì vedere quanto è conosciuto in Italia, non esclusivamente lì dove vive la minoranza slovena, quel piccolo mondo stretto tra l'Adriatico, le Alpi e la Pianura Pannonica, lungo i fiumi, poco abitato, pieno di verde, rumoroso di parlate slovene che si differenziano già da una località all'altra senza rispettare i confini[17]. Non intendo fermarmi al di là della striscia sinistra, vista la situazione dal punto di vista della Slovenia, che tuttora segnala la divisione del territorio fra i due stati, anche se la zona è popolata dagli sloveni - e una buona parte delle traduzioni letterarie proviene proprio da lì[18] dove la conoscenza del piccolo mondo sloveno è diversa, forse maggiore rispetto

---

cambiamenti politici ed economici. Tra altro sono spuntate molte case editrici piccole su tutto il territorio. Lo sloveno medio riesce a leggere nella propria lingua la maggior parte dei grandi letterati mondiali mentre la sua cultura al di fuori del paese, purtroppo, è rimasta ai margini.

[17] Intendo parlare di tutto il mondo culturale sloveno, di quello che si esprime in lingua slovena, senza badare ai confini politici ancora esistenti, sottolineando l'importanza di tutti. Attualmente uno dei più grandi autori in lingua è il più che novantaseienne vate triestino Boris Pahor, popolare in Italia dove ultimamente escono le traduzioni delle sue opere scritte in lingua slovena che trovano sullo sfondo la terribile esperienza dell'autore in vari campi di concentramento tedeschi durante la seconda guerra mondiale. Triestino sì, italiano per cittadinanza ma di madre lingua slovena; il che non giustifica quei librai locali che lo mettono semplicemente sugli scaffali degli autori italiani.

Il grande narratore dell'inizio del secolo scorso, Ivan Cankar, durante la sua conferenza a Trieste rivolgendosi agli amici triestini il 10 aprile1918 riportò le parole del sindaco lubianese, lo scrittore Ivan Tavčar: *Ljubljana je srce Slovenije, Trst pa so njena pljuča/ Lubiana è il cuore sloveno mentre Trieste sono i suoi polmoni,* indicando l'importanza per noi sloveni di quel porto, allora austro-ungarico. Molti autori sloveni ne sono stati legati, soprattutto verso la fine dell'impero, quando Trieste ancora rappresentava la città slovena più grande per numero di abitanti sloveni, una città cosmopolita e aperta, bagnata dal mare. Essa rappresentava l'apertura necessaria per la cultura slovena rinchiusa tra le montagne circostanti contrastando il provincialismo non ancora scomparso della capitale Lubiana. Le parole dello scrittore sono riportate dall'opera omnia, ZD, ed è possibile trovarle tra le sue conferenze, precisamente sotto il titolo Očiščenje in pomlajenje/Purificazione e rinnovo, p. 239.

[18] Quando una traduzione slovena esce presso una casa editrice piccola del nord Italia l'evento, senz'altro positivo, non significa automaticamente un aumento generale nazionale della conoscenza culturale slovena poiché la distribuzione su tutto il territorio dello stato non è garantita e quindi, la conoscenza della cultura slovena, volendo o non volendo, rimane limitata. Il vanto e la prontezza si rivelano così spesso un limite. Uno dei pochi autori sloveni più conosciuti in Italia, Boris Pahor, nell'ultimo libro pubblicato presso la Rizzoli spiega le difficoltà di un autore e/o di un traduttore che vuole pubblicare in italiano.

alle altre parti del paese. Non mi interessa il bilinguismo/il plurilinguismo, reale o no, di quelle parti che senz'altro può contribuire ad una migliore conoscenza reciproca ma non è obbligatorio per una buona comunicazione culturale. Voglio inoltrarmi semplicemente in quel mondo in cui la storia non è mai stata molto clemente, vicino poiché confinante[19], eppure nel pensiero lontano, perfino esotico[20]quando viene visto dagli occhi di un occidentale come un unicum.

È vero, che noi sloveni non siamo numerosi[21], la nostra lingua slava meridionale è molto arcaica, divisa in molte varianti dialettali[22] con un duale da gestire. Gli abitanti non vivono, come pensano alcuni[23], in un paradiso terreno, bensì condividono tutti i problemi di altre nazioni avendo in più anche i problemi delle nazioni 'piccole'. A noi, qui, interessa la visibilità culturale, dato che lo stato ha una propria lingua, per dire il vero poco conosciuta non solo nelle vicinanze ma anche nel mondo, ed una cultura per così dire poco aperta al mondo. Appena si varcano i confini linguistici iniziano i veri problemi. Il primo tra essi è la conoscenza linguistica stessa. Ugualmente possiamo dire che sono poche

---

[19] Il vasto mondo slavo, così diverso, inizia proprio con gli sloveni ai confini orientali di Italia. È un mondo abitualmente poco conosciuto che già il romantico tedesco Herder indicò per più vasto sulla cartina che nella storia ed era rimasto tale per la stragrande maggioranza degli occidentali. nonostante tutti gli avvenimenti/cambiamenti importanti che sono riusciti a modellare il mondo.

[20] Non a caso per esempio anche a Napoli dove si insegna lo sloveno da quasi cento anni l'insegnamento si è sviluppato ed è rimasto nell'università detta Orientale, nata dal Collegio dei cinesi, dove le lingue slave, il russo per primo, sono entrate solo alla fine dell'Ottocento.

[21] Sul sito della capitale, la città slovena più grande, è possibile leggere tra altro gli ultimi dati riguardo l'intera popolazione cittadina che non supera le 300 000 persone. Mentre tutti gli abitanti del paese secondo l'ultimo censimento jugoslavo e il primo del nuovo stato nel 2002 non superano i 2 milioni considerando tutte le nazioni che popolano il territorio. Statistični urad republike Slovenije/Ufficio statistico della Repubblica di Slovenia nel 2002 parla di 1.964.036 persone mentre attualmente (il 15 ottobre 2009) in Slovenia vivono 2.047.550 di abitanti. Secondo lo stesso ufficio il traguardo di 2 milioni è stato raggiunto nel 2005 quando nello stato sloveno si inizia a parlare del superamento del numero magico per gli sloveni di 2 milioni.

[22] Lo scrittore napoletano Erri de Luca a proposito delle varianti dialettali e della lingua scrive: *Si possono imparare le lingue, non dialetti.* Dell'affermazione ne sanno qualcosa i nostri studenti che, per forza, imparano la lingua letteraria mentre solo recandosi sul posto si imbattono nelle versioni dialettali, le più estreme tuttora incomprensibili per gli sloveni stessi. *Tentativi di scoraggiamento*, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2009, p.19.

[23] Qui non risulta utile nemmeno la leggenda che circola sulla nascita delle bellezze naturali, giusto vanto del paese.

le persone al di fuori della zona di confine, sul Carso o al mare, guardando qui una sola area, che conoscono la lingua/la cultura italiana in modo tale da potersene servire[24]. Il dato influisce notevolmente sulle traduzioni dalle quali oggi proviene la maggior parte della conoscenza letteraria slovena. C'è però una differenza notevole tra la versione slovena, fatta in Slovenia, più controllata e la versione meno controllata in altre lingue. La versione delle opere slovene è spesso fatta dai traduttori, ahimè, di dubbia conoscenza culturale slovena. Non esiste un elenco sloveno dei libri secondo i quali gli sloveni vorrebbero essere conosciuti al mondo, per facilitare o complicare (come si vuole vedere) in questo modo l'operato dei traduttori. Essi non hanno solo a che fare con un testo scritto in un'altra lingua, frutto di una cultura diversa dalla propria, essi devono assumersi anche la maggior parte dei compiti ingrati se vogliono vedere finito il proprio operato. Lo studioso slovacco che ha dedicato la propria attività ai problemi della traduzione parlando delle traduzioni, appartenente egli stesso ad una piccola nazione slava, Anton Popovič, nel lontano 1975 scrive:

> ”*Come si vede, le traduzioni di seconda mano in genere sono legate alle culture piccole, linguisticamente difficili, a culture etnicamente e geograficamente distanti. Le culture piccole richiedono specialisti, e ciò può essere molto costoso. I traduttori si specializzano nelle cosiddette culture grandi, dove c'è più materiale.* “[25]

il che fa capire bene la situazione, purtroppo, ancora esistente delle traduzioni slovene (e da qui la conoscenza della realtà del paese) che non sono solo fatte da chicchessia, spesso sono anche un'elaborazione dell'elaborazione[26]. Ciò non significa che non si leggono bene in italiano, come per esempio l'ultima traduzione di Boris Pahor *Una*

---

[24] Una buona conoscenza di ambedue le lingue/culture si rende indispensabile. Erri de Luca, scrittore ma anche traduttore, da conoscitore nella pagina 15 della sua opera scrive degli inconvenienti positivi: *Nelle traduzioni succedono urti accidentali tra vocaboli e così le parole aumentano la loro energia.*

[25] Popovič,A. *La scienza della traduzione, Hoepli, Milano 2006,* p. 140.

[26] Le elaborazioni sono note a noi sloveni durante tutti gli anni dello sviluppo letterario, che esse siano chiamate adattamenti, rielaborazioni o altro alla base di generi letterari, esse sono, però, diverse rispetto alle elaborazioni traduttive di cui si parla. La traduzione di per sé è un commento (un'elaborazione) il che spiega la soggettività e il bisogno continuo di nuove traduzioni di opere classiche di una cultura.

primavera difficile/Spopad s pomladjo, uscita in Italia solo il 7 ottobre 2009 mentre l'originale risale al 1978 senza prendere in considerazione il romanzo sloveno alla base, scritto dall'autore stesso nel 1958 *Onkraj pekla so ljudje/Al di là dell'inferno c'è la gente*! Non mi chiedo, però, a questo punto quanto somigli il godimento letterario di un lettore sloveno a quello italiano? Dove è finita la bellezza musicale, fonica o ritmica dell'originale, quanto l'opera rispecchia l'autore e per quanto sia una semplice rielaborazione. Il lavoro del traduttore è sempre stato difficile, ingrato, poco riconosciuto. Si sa, però, che un autore è noto in altra cultura solo grazie alle parole, più o meno felici, di un'altra persona[27], spesso di conoscenza limitata della lingua/cultura d'ingresso o d'arrivo[28]. Un autore, per quanto sia riconosciuto nella propria nazione, appena varca i confini linguistici non è più apprezzato solo per le sue scelte, diventa completamente dipendente da un'altra persona. E si capisce perché un lettore esperto quando l'originale non è stato scritto in italiano va a vedere anche il traduttore, da chi è stata fatta la traduzione. Non sono, però, rari i casi contrari di uno scrittore riscoperto proprio grazie alle traduzioni.[29]

Evidentemente le nazioni come quella slovena (o ospitante in questione) non possono aspettarsi un aiuto esterno per essere conosciuti al di fuori dei propri confini linguistici, devono continuare a contare prevalentemente su se stesse. La situazione è difficile e richiede un ulteriore sforzo nazionale. Sarebbe tutto più semplice con un *data base*[30] poiché gli esperti vi potrebbero cercare i testi necessari per la conoscenza della letteratura/della cultura di una nazione, diventata così

---

[27] Come esempio si può prendere il poeta Alojz Gradnik che ha visto nel 125° della nascita e 40° della morte nel 2007 un convegno internazionale presso l'Università di Udine mentre l'anno scorso è stato pubblicato a Trieste presso EST/ZTT un doppio volume, sloveno e italiano, frutto dei contributi del convegno su Alojz Gradnik pesnik Goriških brd/Poeta del Collio Goriziano, uno dei maggiori rappresentanti sloveni del Novecento, mostrando tutta la duplicità dell'autore friulano – sloveno che, ovviamente, usava i mezzi diversi in lingue diverse per ottenere risultati simili.

Nello stesso modo funziona il doppiaggio cinematografico, tipico in Italia, in cui alcuni nomi degli attori/doppiatori italiani vengono legati ai grandi attori stranieri. Il pubblico italiano riesce a riconoscere un attore che lo interpreta dalla voce.

[28] Il lago di Bohinj non è uguale al lago di Bled – tutti e due hanno le proprie ferree connotazioni anche letterarie nel mondo sloveno da France Prešeren in poi.

[29] Non posso in questa sede non nominare l'autore ungherese Sandor Márai che è stato riscoperto nel proprio paese Ungheria grazie proprio al lavoro fatto dalla collega del nostro ateneo Marinella D'Alessandro che lo ha tradotto magistralmente in italiano.

[30] L'elenco dei letterati premiati in Slovenia rappresenta già il primo passo.

più sistematica. Sarebbe finita in questo modo la conoscenza solo parziale di una nazione! Sarebbe finita la possibilità di essere disonesti! Chiaramente occorre un maggiore controllo culturale da parte per esempio di una commissione di esperti nazionali in grado di valutare l'opera nella lingua d'arrivo. Capisco che il compito non sia tra i più facili dato solo il numero delle lingue/delle culture mondiali, ma lo sforzo non solo vale la pena bensì diventa oggi indispensabile. La cultura di un'intera nazione non può essere lasciata nelle mani di una sola persona, a maggior ragione, nel nostro caso, in quelle di un traduttore!

La cultura nazionale, è considerata un bene universale, perciò deve essere accessibile al maggior numero di persone possibile per vari motivi, primi fra tutti una maggiore comprensione e conoscenza tra le nazioni. Particolarmente oggi, in questo mondo globalizzato. La cultura, però, si sa essere imprescindibilmente legata alla lingua in cui nasce. Grande o piccola che essa sia! Sapendo e considerando che gli uomini importanti nascono solo sporadicamente anche se, per fortuna, ovunque. Le traduzioni così diventano indispensabili. Non tutte. Laura Bocci nel suo libro, frutto di un'esperienza pluriennale, parla fra l'altro dei testi di 'seconda mano'[31] vedendo semplicemente l'originale riscritto dal traduttore in un'altra lingua.

La risposta alla domanda iniziale sulla conoscenza culturale slovena in tutta l'Italia, è di per sé chiara: allo stato odierno, per dirla con parole povere, anche fra gli esperti è minima[32], quasi nulla fra gli altri. Gli sloveni stessi, più fortunati all'inizio della slavistica italiana, non sono molto d'aiuto[33]. Non è semplice oggi suscitare l'interesse degli

---

[31] Nel 2004 ha pubblicato un libro con lo stesso titolo dove descrive oltre tutto la propria esperienza di traduttrice/riscrittrice dei testi tedeschi in italiano.

[32] Gli slavisti italiani si sono nel frattempo specializzati: è diventata molto rara la figura di uno slavista generico che spazi su più lingue/culture slave. Ognuno ha scelto una lingua con la rispettiva cultura da studiare. Il restringimento linguistico di regola comporta una maggiore conoscenza che, però, non è sempre supportata da una scelta adeguata per quanto riguarda le nazioni meno numeriche, senza soffermarci sulle ragioni politiche che, purtroppo, non risparmiano nessuno.

[33] Non penso ai centri, alle università dove lo sloveno è presente. La situazione reale su tutto il territorio italiano è ben diversa da come la si vuole presentare in Slovenia. Sicuramente in parte la colpa è degli italiani perché non sanno bene le altre lingue e quindi non conoscono le culture altrui! Chiaramente, però, non ci si può aspettare dagli altri ciò che va fatto in casa; gli sloveni – e con essi tutte le nazioni numericamente piccole – non possono continuare a delegare agli altri perché essi diventino conosciuti ovunque. Non è possibile ridurre il tutto alla conoscenza di una

altri, ma le particolarità sapientemente immischiate aiutano. La letteratura occupa un posto centrale[34]. Non risulta soddisfacente nemmeno la lotta quotidiana che intraprendono varie lingue/culture cercando di rendersi visibili e utili in questo vasto caos mondiale. Molti dei premi internazionali che riconoscono il valore della conoscenza delle varie lingue/culture, sono diventati politici, lo spazio di manovra culturale diventa sempre più ristretto. Tutto si sta riducendo all'elitismo: c'è la tendenza a semplificare la situazione esistente e di mettere l'insieme sotto il grande capello dell'angloamericano.

---

lingua/una cultura, per quanto essa sia importante, tralasciando le altre, più piccole, insieme a tutte le loro specificità. Ogni lingua/cultura oggi è importante perché contribuisce alla crescita qualitativa di tutto il mondo. Le particolarità singole arricchiscono le generalità.

[34] Quando l'attuale Presidente italiano Giorgio Napoletano il 14 novembre 2009 ricevette Laurea Honoris Causa in 'Politiche ed Istituzioni dell'Europa' presso la nostra università, il Rettore Lida Viganoni nel suo discorso parafrasò lo scrittore israeliano David Grossman (vedi Discorso di apertura del Magnifico Rettore) riprendendo le parole espresse dal Presidente durante la sua visita in Israele nel 2008 che si riferiscono all'importanza di tutte le letterature per la cultura mondiale: *quando la letteratura dà il meglio di se stessa rende partecipi del destino di altri, diversi e lontani.* Le parole mi sembrano adatte anche alla nostra conclusione.

BIBLIOGRAFIA:

BOCCI, L., *Di seconda mano*, Rizzoli, Milano 2004.
CANKAR, I., ZD, 25, DZS Ljubljana 1976.
DE LUCA, E., *Tentativi di scoraggiamento*, Libreria Dante&Descartes, Napoli 2009.
GLAVAN, M., *Trubarjev album*, MK, Ljubljana 2008.
Alojz Gradnik pesnik Goriških brd, ZTT (uredila F. Ferluga Petronio), Trst 2008.
Alojz Gradnik poeta del Collio Goriziano, EST (a cura di F. Ferluga Petronio), Trieste 2008.
HERBERSTEIN, S., *Moskovski zapiski,* SM, Ljubljana 2001.
POPOVIČ, A., *La scienza della traduzione,* Hoepli, Milano 2006.
Kronika, il giornale dei traduttori sloveni.
PAHOR, B.,*Una primavera difficile,* Zandonai 2009.
PAHOR, B., *Qui è proibito parlare,* Fazi, Roma 2009.
PAHOR, B., *Tre volte no, Rizzoli, Milano 2009.*
TAYLOR, A.J.P., *La monarchia asburgica,* Oscar Mondadori, Milano 1985.
TRATNIK, S., *Massima discrezione,* Zoe, Forlì 2009.
STEGER, A., *Berlino,* Zandonai 2009.

Konstantina BOUBARA

IMMAGINI E SIMBOLI DI LUCE ED OMBRE NELLA POESIA DI G. PASCOLI

Nel periodo letterario compreso tra fine Ottocento ed inizio Novecento, Giovanni Pascoli si distinse per la sua lirica fortemente venata da profonde sfumature emotive. Visto che la poesia è l'arte di utilizzare il significato delle parole per comunicare un messaggio, questo intervento si pone il fine di comprendere l'io del poeta attraverso un simbolismo preciso, ricorrente in alcune liriche: quello della luce e dell'ombra. Come vedremo, le sue poesie racchiudono un cosmo interiore vasto e profondo e in particolare ci ha affascinato come la luce e l'ombra siano stati utilizzati nel paesaggio per trasmettere messaggi. Ci siamo chiesti cosa questi messaggi volessero trasmettere, e quale io ci scoprono. Individuando le immagini emotive che danno alito alla lirica pascoliana, sarà possibile addivenire ai più reconditi lati del poeta.

A questo scopo sono state selezionate delle poesie che pensiamo che rispecchino questo obiettivo, tratte dalle raccolte *Myricae* (1891) e *Canti di Castelvecchio* (1903).

I versi delle liriche *Alba*[1] ed *Alba Festiva*[2] riportano un intenso contrasto luminoso: ossia il momento in cui all'alba, la luce si rivela alle tenebre. La prima strofa della poesia *Alba* riconduce ad un primo momento di luce, che suggerisce un'atmosfera innocente, ricca di vitalità:

"Odoravano i fior di vitalba
per via, le ginestre nel greto,
aliavano prima dell' alba
le rondini nell' uliveto."

---

[1] G.PASCOLI, *Pascoli Poesie – Myricae e Primi Poemetti,* a cura di Augusto Vicinelli, vol. 1, Milano, Oscar Mondadori, 1981, p.91.
[2] *Ivi*, p.15.

All' inizio possiamo osservare come nel quarto verso *le rondini* sono simbolo del ritorno eterno e dell' annuncio della resurrezione, messaggero della primavera[3] e cosi si unisce con la fecondazione della terra. L' immagine delle rondini è centrale e ritorna nella poesia ed è così il suono – movimento – parola della rondine che mobilita l' universo iniziando il giorno :

> *vibr...disse una rondime, e fu*
> *giorno*:

Studiando la poesia il simbolismo si completa attraverso un' immagine musicale,

> *″e per tutto nel cielo sonoro*
> *saliva un cantare lontano.″*

e la combinazione delle immagini sonore e coloristiche ci rinvia alle *Corrispondenze*[4] di Baudelaire, alla poesia *Alba,* elementi che anche se rimandano a simbolismi negativi, come le parole nero / muto in sostanza tramite il gioco con la luce vengono aboliti e permettono la prevalenza della luce:

> *″ era l' alba che i rivi*
> *mirava di scendere giù:*
> *guizzò un raggio, [...] e fu*
> *giorno: un giorno di pace ″*

Questo si vede in modo più intenso nella poesia *Vespro* [5] che nonostante ci rimandi al tramonto, alla riduzione della luce, alle tenebre e alle ombre, di nuovo domina la composizione di luce, suono e colore, elementi che rinviano in modo diretto alle gioie della vita:

---

[3] J. CHEVALIER , A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982,
″ Hirondelle ″, pp. 506-507.

[4] C. BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal*, 1857. Traduzione di Luigi De Nardis, Milano, Feltrinelli, 1964.

[5] G.PASCOLI, *Pascoli Poesie – Myricae e Primi Poemetti,* a cura di Augusto Vicinelli, vol.1, Milano,Oscar Mondadori, 1981, p. 90.

″Dal cielo roseo pullula una stella.
Una campana parla della cosa [...]
onde tra i pioppi tinti in color rosa
suona un continuo scalpicciar per via
passa una lunga e muta compagnia
[...] Una fanciulla cuce ed accompagna,
cantarellando, dalla nera altana,
un canto che s' alzò dalla campagna,
quando nel cielo tacque la campana″

Partendo da un'analisi contestuale anche per *Alba Festiva*, vediamo come la luce, in principio, sia dominante sul paesaggio, esaltata da vigorose pennellate d'oro e d'argento come poste lì dalla mente di un artista che già si figura il magnifico contrasto con i toni oscuri con le quali le stesse si dovranno scontrare. Eppure, il tema della luce e dell'oro diviene improvvisamente continuo e ripetitivo, assumendo un carattere quasi ossessivo. Un'ombra all'inizio impercettibile si fa spazio nella mente del poeta sino a diventare un crescendo di angoscia:

"che hanno le campane
che squillano vicine
che ronzano lontane?
È un inno senza fine
or d'oro, ora d'argento,
nell' ombre mattutine. "

il suono delle campane si associa al simbolo di luce e non viene più descritto come piacevole, ma che diviene uno squillare, ronzare, che riempie interamente il nostro campo uditivo. Il suono prodotto non fa che culminare nelle "ombre mattutine", importan-tissimo simbolismo di contrasto luminoso che ci riconduce ad un contrasto interiore. Questo processo di trasformazione della luce in ombra sembra proprio racchiudersi nei versi della terza quartina:

"Con un dondolio lento
implori, o voce d'oro
nel cielo sonnolento."

in cui la luce, ossia la voce d'oro, implora l'oscurità, in un cielo combattuto tra questo evidente chiaroscuro di sentimenti. Questo concetto è amplificato dall'uso della ripetizione della parola: "Adoro, adoro --- Dilla, dilla/ la nota d'oro" quasi come un urlo angosciante, una voce implorante che chiede aiuto e che rimbomba in un incubo. Percepiamo un timore profondo, come di un bambino che si sveglia dopo un sonno inquieto riconducendoci al concetto del Fanciullino. L'incubo termina in un culminante trionfo di dolore:

> *"Ma voce più profonda*
> *sotto l' amor rimbomba,*
> *par che al desìo risponda :*
> *la voce della tomba."*

"La voce della tomba" nell'ultimo verso, riconduce alla tematica della morte e ci permette di individuare sentimenti legati all'anima del Pascoli: la morte è un concetto che egli incontra**.** Il gioco del contrasto luce – ombra, oscurità rispecchia l' eterna lotta del primario contrasto dell' anima, simboli più diretti delle fondamentali pulsioni istintive, di Eros e di Thanatos.

Molto spesso, nelle poesie di Pascoli le immagini diventano il 'segno' della felicità perduta e tendono a caricarsi di un valore simbolico, capace di tradurre in canto la sua visione della vita tormentata.»[6], afferma Calogero Colicchi, nel suo trattato sulla poetica pascoliana.

Possiamo dire che questa critica introduce una tematica molto importante: il concetto del Fanciullino, ossia, come possiamo notare nell'attenzione dei dettagli paesaggistici, Pascoli tenta di rappresentare il mondo naturale attraverso occhi innocenti che esaltano quei dettagli visivi, olfattivi ed uditivi, che spesso passano inosservati ma che egli rende protagonisti delle sue liriche.

Così nel momento in cui la terra accoglie la notte, nelle poesie *La mia sera*[7] e *Imbrunire*[8]*,* Pascoli intreccia un arazzo di sentimenti legati ai simboli di luci ed ombra che assumono un significato molto profondo, lasciando percepire un universo emotivo stupefacente.

---

[6] C. COLICCHI, *Giovanni Pascoli-Introduzione e guida allo studio dell'opera Pascoliana,* Firenze, Felice LeMonnier editore, 1973, pp. 62-63.
[7] G.PASCOLI, *Pascoli Poesie – Canti di Castelvecchio,* a cura di Augusto Vicinelli, vol.2, Milano, Oscar Mondadori, 1981, p.620.
[8] *Ivi,* p.614.

"Nella poesia *La mia sera*, il contrasto ritorna ad ogni strofa, ognuna delle quali è dunque come una variazione musicale dei medesimi sentimenti"[9] afferma Calogero Colicchi riguardo a questa poesia. Infatti, percepiamo questo contrasto sin dal primo verso della prima strofa. Osserviamo come l'associazione luce – tempesta nel verso:

" il giorno fu pieno di lampi "

unita a quelle dell' "aspra bufera ed del cupo tumulto" dei versi della seconda strofa contrasti con il rapporto ombra - pace espresso dall'anticlimax dei versi seguenti:

"Nel giorno, che lampi! Che scoppi! Che pace, la sera!".

L'esclamazione di inizio strofa "Nel giorno, che lampi!" si lega al secondo anticlimax: "O stanco dolore, riposa!" conferma l'opinione che il simbolismo di luce ed ombra si leghi ad un evidente espressione di sentimenti che il poeta desidera placare. Al gioco di luce ed ombra si aggiunge la stessa campana, fastidiosa in *Alba Festiva*, adesso sembra solo una voce profonda che lenta trascina il poeta ad un estenuazione dei sensi.

Per questa poesia è rilevante sottolineare che il paesaggio serale con gli elementi della luce e della pioggia, della tempesta, assumono per il poeta un tono positivo perché lo portano al ricordo della madre e così questa sera piovosa acquisisce caratteristiche soggettive, come si vede anche dal titolo, e sfumature positive come possiamo notare dagli ultimi versi di ogni strofa e la ripetizione della parola ″sera″ accompagnata da un aggettivo che funziona come una definizione :

nell' umida sera / nell' ultima sera / mia limpida sera / sul far della sera

per finire con il ricordo della madre :

″ Don... Don... E mi dicono, Dormi!
mi cantano, Dormi! Sussurano,
Dormi! Bisbigliano, Dormi!
là, voci di tenebra azzurra...
Mi sembrano canti di culla,
che fanno ch' io torni com' era...
sentivo mia madre... poi nulla...
sul far della sera. ″

[9]C. COLICCHI, *Giovanni Pascoli-Introduzione e guida allo studio dell'opera Pascoliana*, Firenze, Felice LeMonnier editore, 1973, pp. 282-283.

Il commovente lirismo del penultimo verso della poesia: “Sentivo mia madre … poi nulla”, ci permette di legare i sentimenti individuati alla tematica del ricordo e in particolare del ricordo materno che si incastra con la sensazione regalata dalle ombre serali. Cosi possiamo dire che la lirica *La mia sera* descrive un piccolo mondo nel mondo: l’ambientazione della poesia rispecchia un micro-cosmo interiore, un mondo ristretto intorno ad un unico “centro”, il concetto del nido d’infanzia, lacerato dai dolori del passato, che Pascoli sente il bisogno di proteggere. Questo tema si lega profondamente all’obiettivo di riconoscere l’io del poeta. Infatti, aver riconosciuto questa tematica permette di ricongiungere i sentimenti di tormento e di paura ad un innato desiderio di proteggersi dall’instabilità della vita. La poesia per Pascoli diviene l’unico modo per esprimere i sentimenti rinchiusi nel proprio universo di fantasmi e ricordi.

Differentemente, nella poesia *L’Imbrunire* Pascoli crea un’ambientazione onirica, che trasforma una scena del vespro in una contemplazione naturale mistica.

Sin dai primi versi:

"Cielo e Terra dicono qualcosa
l’uno all’altro nella dolce sera.
Una stella nell’ aria di rosa,
un lumino nell’ oscurità."

sembra che nel passaggio tra il paesaggio diurno, sfavillante della poca luce rimasta, alla tenebra notturna, il tempo si arresti, “quando sembra che l’ora si arresti”, e la terra si tocchi per un istante con il cielo ed il “terreno” con il “sacro”. Anche qui, la realtà si fonde con una visione eccezionalmente emotiva del poeta. La visione della fiamma sembra individuare: “un tumulto giocondo” ripercorrendo la simbologia del nido, una rappresentazione nostalgica del focolare domestico che avvolge il suddetto microcosmo interiore come si vede dai versi :

"Quelle case sono ognuna un mondo
con la fiamma dentro, che traspare;
e c’ è dentro un tumulto giocondo. "

Proprio questo passaggio di dimensione tra la luce terrena e le ombre celesti viene segnato dall’ ultima strofa,

"E tra i mondi, come un grigio velo,
erra il fumo di ogni focolare.
La Via Lattea s' esala nel cielo,
per la tremola serenità."

dove abbiamo un' immagine notturna prevalentemente luminosa nonostante la forte partecipazione di elementi che ci rimandano a un panorama ombroso se pensiamo alla presenza del fumo di ogni focolare che si diffonde nell' aria e il sistema stellare del cielo notturno che come una striscia biancastra si spande nel cielo in un indefinita serenità.

A questo punto è considerevole accentuare che tramite il contrasto cielo–terra c'è una comunicazione che porta a una serenità indefinita e così anche il lumino nell' oscurità non funziona competitivamente ma sinteticamente per portarci all' immagine della serenità tremola la quale viene sottolineata ed evidenziata dall' immagine del focolare domestico e del tepore della casa.

L'analisi dell'ambientazione di *L'imbrunire* ci permette di concordare con Giorgio Barberi Squarotti, il quale afferma che in gran parte della poesia di Pascoli si riscontra il tema della metafora onirica[10]. Nei componimenti pascoliani, spesso le cose sono descritte come spaziate, avvolte da atmosfere che non sembrano reali, appartenenti ad una dimensione onirica, che vede l'adorazione del paesaggio naturale, spesso appunto in visione notturna, come massima elevazione dell'anima.

Così anche le poesie *Mezzanotte*[11] e *Notte di neve*[12] combaciano con le immagini interpretate nella poesia *La mia sera.* La poesia *Mezzanotte* finisce con una scena fortissima che ci rimanda alla teoria dell' immaginario di Bachelard dove la finestra luminosa diventa occhio[13] che guarda e nello stesso tempo illumina il mondo, e nell' omogeneità della notte addormentata ed inanimata basta la luce di una finestra[14] per rischiarare e dare vita alla città come si vede in modo chiaro dai versi :

---

[10] G. BARBERI SQUAROTTI, *Simboli e Strutture della poesia del Pascoli,* Messina – Firenze, Casa editrice G.D'Anna, 1966, pp. 185-190.

[11] G.PASCOLI, *Pascoli Poesie – Myricae e Primi Poemetti,* a cura di Augusto Vicinelli, vol. 1, Milano,Oscar Mondadori, 1981, p.69.

[12] *Ivi*, p.122.

[13] G. BACHELARD, *L'Air et les Songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943, p.210.

[14] *Id, La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948, p. 113.

″ Tutto è chiaro, senza forme,
senza colori, senza vita. Brilla,
sola nel mezzo alla città che dorme,
una finestra, come una pupilla.″

Il simbolismo di questo componimento viene rafforzato se pensiamo a Calogero Colicchi, il quale afferma che "in questa poesia la luce, così isolata, diventa una manifestazione soprannaturale, come qualcosa di miracoloso, un faro che si apre sulla notte e sul mondo"[15].

Se accanto all' immagine precedente di *Mezzanotte* riportiamo i versi della poesia *Notte di neve* dove le tenebre ed il silenzio del cimitero si presentano come ″bianca oscurità″ delineato dall' ultima strofa:

″ un marmoreo cimitero
sorge,su cui l' ombra tace:
e ne sfuma al cielo ner
un chiarore ampio e fugace.
Pace! pace! pace! pace!
nella bianca oscurità.″

diventa evidente che parliamo di un' oscurità luminosa nella poesia di Pascoli, fatto che mette in risalto la luce come elemento primario della sua opera.

Concludendo, le immagini analizzate e l' interpretazione del simbolismo della luce e dell' ombra, hanno presentato delle tematiche comuni che ci permettono di formare un parere riguardo agli elementi elaborati.

Il simbolismo della luce si associa al modo in cui il poeta percepisce il proprio legame con la vita, il simbe quello delle tenebre, lascia percepire che Pascoli tenta di ripercorrere le proprie memorie, ricollegando il passaggio tra notte a giorno ad un momento di pace, dove egli rintraccia nuovamente il ricordo della madre e dell'infanzia, un ricordo che non è doloroso, ma diviene nostalgico.

Questo punto di vista trova riscontro nelle parole del critico Carmelo Distante che afferma: "Il Fanciullino osserva i giochi di luci

[15] C. COLICCHI, *Giovanni Pascoli-Introduzione e guida allo studio dell'opera Pascoliana*, Firenze, Felice LeMonnier Editore, 1973, pp. 271-270.

ed ombra, regalati dall'alba al tramonto, congiungendoli ad emozioni tacite e nascoste"[16].

Infatti, proprio ripercorrendo il simbolismo della luce e dell'ombra, notiamo che il gioco di contrasto anche se sembra essere competitivo, in realtà prevale la luminosità e domina lo splendore come elemento regnante della sua espressione che non è altro che l'io interiore del poeta, manifestazione del suo io subcosciente che si comunica tramite esso.

---

[16] C. DISTANTE, *G. Pascoli poeta inquieto tra '800 e '900*, Firenze, Leo S.Olschi Editore, 1968, pp. 45-46.

Irena LAMA NDOCI

SULLA RICEZIONE DI DINO BUZZATI IN ALBANIA

Dino Buzzati si affaccia alla ribalta della letteratura europea in un momento importante della cultura albanese. Già negli anni venti del Novecento si riscontra l'iniziativa di tradurre opere di scrittori stranieri e di adattarle alle nostre tradizioni. Si sollecitava di tradurre/si sollecita la traduzione di opere che si addicevano meglio all'attualità e contribuivano a diffondere la cultura e l'arte europea. Nella prima metà del Novecento vengono tradotte e adattate in albanese molte opere della letteratura straniera classica e moderna di diversi autori tra cui gli italiani Foscolo, Parini, Alfieri, Manzoni, Leopardi, D'Annunzio, Pascoli, Carducci, Verga, Niccodemi, Bontempelli, Deledda, Panzini, Arpino, De Amicis, Pirandello, Collodi, Metastasio, Rinaldi, Pellico, Ferrari ecc. Fino al 1944 ci sono una quarantina di opere italiane tradotte in albanese mentre dal 1945 fino al 1990 vengono pubblicate una sessantina di opere di autori italiani. Sfortunatamente però non riscontriamo neanche una traduzione di qualche opera di Buzzati e neanche un accenno alla sua produzione letteraria fino al 1981 anche se Buzzati ha pubblicato la prima opera nel 1933.

Ci sono due fasi significative della ricezione dell'opera di Dino Buzzati in Albania, ma i recenti sviluppi dimostrano un rinnovato interesse degli albanesi verso lo scrittore bellunese.

Lo studio della ricezione letteraria comprende gli aspetti dell'impatto dell'opera letteraria e del suo autore in un dato momento della storia (da una prospettiva sincronica) di una o delle varie lingue e contesti sociali nei quali è stata tradotta. Questa parte di osservazione e descrizione costituisce un'importantissima base oggettiva su cui si può procedere ad analizzare il processo traduttologico. In questa fase dello studio vengono annotate la cronologia delle opere dell'autore, i titoli scelti per la traduzione, e quelli che non sono stati scelti, le date di

pubblicazione, le case editrici e le città di pubblicazione, il tipo di testo e le possibili recensioni.

L'approccio pressappoco completo ai dati esterni attinenti alla traduzione dell'opera di Dino Buzzati in Albania, costituisce un primo passo inevitabile per la critica della traduzione allo scopo di creare quel contesto affidabile per poter procedere allo studio interno delle opere tradotte.

Il "realismo magico" è stato diffuso in Albania, non senza difficoltà, per merito delle prime traduzioni pubblicate negli anni Settanta e Ottanta. Per molti traduttori coraggiosi dell'epoca, la nuova corrente letteraria è stata una sorta di strategia utilizzata al fine di introdurre nel Paese la letteratura moderna. Il "Realismo magico" è stato accettato dalle Autorità letterarie dell'epoca con molte riserve e considerato alla stregua di una corrente di minor rilievo della ben più celebre corrente realista (il Realismo socialista), sostenuta con convinzione dal regime di E. Hoxha. Nell'Albania di quell'epoca venivano tradotti i testi degli autori classici sopraccitati e degli autori del Neorealismo italiano[1].

I lettori albanesi stanchi dei classici, hanno iniziato ad avvertire l'esigenza di conoscere la letteratura moderna. In tale contesto, in forza della loro inopinabile preparazione culturale, molti scrittori e traduttori sono stati tra i primi a superare le barriere culturali e le costanti pressioni poste dal regime totalitario con l'intento di impedire la realizzazione di ogni anelito di contaminazione culturale.

Il destino di Dino Buzzati in Albania cambia negli anni ottanta. Negli anni del regime, gli intellettuali albanesi erano soggetti a tante restrizioni. Nel corso degli anni Ottanta, il clima politico negli Stati rientranti nel blocco egemonizzato dall'Unione Sovietica ha cominciato a cambiare. L'eco dei mutamenti politici e sociali non ha risparmiato neanche l'Albania. I tentativi di arginare le evoluzioni culturali sono falliti pressoché ovunque nei Paesi socialisti. Le traduzioni in albanese di Márquez, Hemingway e Remarque sono state il primo segnale di apertura, in particolare verso la letteratura contemporanea. Gli autori sopraccitati sono stati accolti relativamente bene dalle Autorità letterarie

[1] R. VIGANÒ, *Agnese va a morire* / *Shoqja Anjeze*, 1970; A. MORAVIA, *La ciociara* / *Çoçarja*, 1962; V. PRATOLINI, *Metello* / *Metelo Salani*, 1971; V. PRATOLINI, *Cronache di poveri amanti* / *Kronika e dashnorëve të varfër*, 1972; D. REA, *Racconti* / *Tregime napoletane*, 1973; C. ALVARO, *Gente in Aspromonte* / *Njerëz në Aspromonte*, 1975; C. LEVI, *Cristo si è fermato a Eboli* / *Tokë e mohuar*, 1979; F. JOVINE, *Le terre del sacramento* / *Tokat e Sakramentos*, 1984. Anche sui periodici c'è qualche racconto di R. Viganò, F. Jovine e C. Cassola.

del regime e hanno attirato l'attenzione dei lettori. E tuttavia lo Stato comunista non si esimeva dal risparmiare le proprie critiche nei confronti di scrittori di riconosciuta fama come Kafka, Proust, Joyce, Borges ed Orwell, le cui opere vennero censurate in Albania.

È nel 1981 che Buzzati fa il suo ingresso trionfale nella cultura albanese, quando i misteriosi personaggi del *Deserto dei tartari* irrompono nel mondo albanese quarant'anni dopo la loro prima apparizione nel mondo letterario. Occorre tuttavia notare che la prima traduzione in albanese di questo romanzo è stata pubblicata a Prishtina in Kossovo, dalla Casa editrice Rilindja, nella traduzione di Musa Ramadani. Vorrei sottolineare che la stessa casa editrice ha pubblicato alcune opere che sono state tradotte in Albania dopo gli anni Novanta del Novecento[2].

Sembra che la scelta del romanzo di Buzzati non sia stata del tutto casuale. L'anno della pubblicazione coincide con i moti studenteschi del 1981 avvenuti a Prishtina. Il traduttore e l'editore del romanzo, con intelligenza e cautela, mentre sottolineavano già nel primo paragrafo della postfazione le molteplici letture dell'opera dell'autore accendevano il segnale d'allarme dentro gli albanesi del Kossovo e dell'Albania, un segnale che annunciava la necessità del cambiamento nei due paesi.

Il realismo magico di Dino Buzzati, presentato ai lettori albanesi all'inizio degli anni Ottanta con alcuni brevi racconti, è stato accettato, seppure con riserve, dalle Autorità letterarie del regime comunista in Albania. I criteri nella scelta per la traduzione in lingua albanese dei racconti di Buzzati vanno sicuramente visti in rapporto con il particolare contesto storico-politico, ma anche con l'atteggiamento prevalente dei traduttori e degli editori albanesi. Costoro, infatti, lungi dall'occuparsi delle opere di Buzzati, temevano il contenuto sibillino ed enigmatico delle sue opere, la cui traduzione poteva essere male interpretata dalla nomenclatura. Buzzati benché poco pubblicato e poco noto al pubblico, non era annoverato tra gli scrittori banditi dal regime, contrariamente a quanto era accaduto per Kafka e Borges.

Il primo racconto di Buzzati tradotto in Albania è *Alias in via Sesostri*[3]. Pubblicato su una rivista bimensile satirica (politica satirico-

---

[2] V. PRATOLINI, *Cronache di poveri amanti* / *Kronika të dashnorëve të varfër*, 1972; N. MACHIAVELLI, *La Mandragola* / *Mandragola*, 1975; S. QUASIMODO, *Uomo del mio tempo* / *Njeri i kohës sime*, 1979; G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo* / *Një jetë njeriu*, 1982.

[3] D. BUZZATI, *Banorë të papërlyer*, in «Hosteni» n. 4/1983, p. 10. Trad. di Lili Bare.

umoristico) da un noto traduttore albanese, segna l'inizio di una lunga serie di pubblicazioni che però all'inizio era un po' lenta. Nello stesso anno un noto scrittore pubblica *Ragazza che precipita* sul giornale settimanale letterario artistico «Drita», organo della Lega degli Scrittori e Artisti Albanesi[4].

Il capo redattore della rivista letteraria «Drita», ha approfittato della posizione da lui occupata per tradurre e pubblicare i primi racconti dello scrittore sul settimanale da lui diretto. L'effetto sortito da questa sua decisione si era rivelato vincente: molti lettori indirizzarono alla redazione del periodico lettere con cui incoraggiavano a pubblicare altri racconti[5]. I primi tentativi coraggiosi di diffondere le sue opere in Albania hanno condotto a dei risultati importanti: l'autore non venne respinto e censurato dalle autorità del regime. Attirò l'attenzione non solo dei lettori, ma anche degli altri organi dei media e, in ultimo, consentì di creare le premesse necessarie per poter inserire l'autore nella bibliografia dei letterati italiani, studiati nella Facoltà di Lettere dell'Università di Tirana.

Nei primi anni Buzzati appare soltanto su sei riviste e giornali. È curioso il fatto che nel 1983, 1984, 1985, 1987, 1988 lui appare due volte all'anno. Nel primo periodo si pubblicano 29 racconti tradotti da 15 traduttori. Quattro di loro erano scrittori già famosi quali: Fatos Kongoli, Zija Çela, Agim Cerga e Pëllumb Kulla. C'erano pure studenti e non soltanto della Facoltà di Lettere, ma anche una della Facoltà di Medicina. Uno di questi studenti, Dritan Çela, è diventato poi uno dei traduttori più importanti di Buzzati. Il resto sono traduttori di professione e professori universitari. Fino agli anni novanta del Novecento si trovano soltanto due articoli dedicati a Buzzati, uno brevissimo sulla rivista mensile letteraria (artistica sociale politica) «Nëntori» a cura di una studiosa e traduttrice[6] e l'altro sul giornale letterario sopraccitato «Drita»[7],.

Nel 1984 si pubblicano due racconti tradotti. Il primo racconto, apparso sul giornale «Studenti», organo del Comitato dell'Unione della

---

[4] D. BUZZATI, *Vajza që bie...* , in «Drita», 10.09.1983, pp. 14-15. Trad. di Fatos Kongoli.

[5] Cfr. L. DUMA, *Dino Buzzati in Albania. La letterautra buzzatiana nella vita di un poeta albanese ex-dissidente*, «Studi buzzatiani», n. 10/2005, pp. 109-110.

[6] D. BUZZATI, *Dino Buxati*, in «Nëntori» n. 4/1988, pp. 142-143. A cura di Donika Omari

[7] D. BUZZATI, *Vepra e një emri të përveçëm / L'opera di un uomo singolare*, in «Drita», 2.09.1990, pp.13-14. A cura di Zija Çela.

Gioventù del Lavoro Albanese dell'Università di Tirana, è stato tradotto da una studentessa di medicina[8]. Il secondo è stato tradotto dal capo redattore del giornale «Drita»[9].

L'anno successivo, lo stesso capo redattore pubblica il racconto *L'erroneo* sullo stesso giornale[10], mentre il traduttore del primo racconto pubblica su un'altra rivista letteraria *Canzone di Guerra*[11].

Nel 1987 ci sono due studenti che traducono i racconti di Buzzati. Il primo traduce *Una lettera d'amore*[12], mentre il secondo, lo studente Dritan Çela, inizia la serie delle traduzioni di Buzzati con il racconto *Il mantello*[13].

Nel 1988 quattro traduttori albanesi pubblicano sulla rivista «Nëntori» dodici racconti: *Il critico d'arte, Direttissimo, Parola proibita, Il buon nome, Il registratore, I topi, Inviti superflui, La canzone di Guerra, Il mantello, L'uovo, Schiavo, Il colombre*[14].

Lo stesso anno uno studente pubblica sul giornale degli studenti, il racconto *La canzone di guerra*[15].

Nel 1989 si pubblicano sei racconti di Buzzati: *L'enciclopedia dell'umore* e *L'aumento*[16]; il racconto *Il generale ignoto*[17] tradotto da un docente universitario; *Una goccia*[18]; *Era proibito*[19] e *Delicatezza*[20].

---

[8] D. BUZZATI, *Fëmija vazhdon të humbë gjak* / *Questioni ospedaliere*, in «Studenti» 17.02.1984. Trad. di Linda Ciu.

[9] D. BUZZATI, *Gungat e kopshtit* / *Le gobbe nel giardino*, in «Drita» n. 22 (1227), 13.05.1984, pp. 14-15. Trad. di Zija Çela.

[10] D. BUZZATI, *Gabimisht* / *L'erroneo fu*, in «Drita» n. 9 (1269), 3.03.1985, pp.14-15. Trad. di Zija Çela.

[11] D. BUZZATI, *Këngë ushtari* / *Canzone di Guerra*, in «Ylli», 1985, n.3, pp.32-33. Trad. di Lili Bare.

[12] D. BUZZATI, *Nje letër dashurie* / *Una lettera d'amore*, in «Drita», 17.05.1987, pp 15-16. Trad. di Ardian Mici.

[13] D. BUZZATI, *Kapota* / *Il mantello*, in «Zëri i Rinisë» n. 61 (4050), 1.08.1987. Trad. di Dritan Çela.

[14] D. BUZZATI, *Kritiku i artit, Tren pa ndalesa, Fjala e ndaluar, Fama, Magnetofoni, Minjt, Të ftoj më kot, Kënga e luftës, Kapota, Veza, Skllav, Kolombra*, in «Nëntori» 1988, n. 4, pp 143-201. Trad. di Donika Omari 1-3, Pëllumb Kulla 4-6, Brikena Çabej 7-10, Dritan Çela 11-12.

[15] D. BUZZATI, *Kënga e luftës*, in «Zëri i Rinisë», 2.04.1988. Trad. di Robert Shagla.

[16] D. BUZZATI, *Enciklopedia e humori – Shtesa*, in «Hosteni», n. 8, 26.04.1989, pp 10-11. Trad. di Eleni Laperi.

[17] D. BUZZATI, *Gjenerali i panjohur*, in «Drita», 25.06.1989, pp. 14-15. Trad. di Adrian Mici.

[18] D. BUZZATI, *Një pikë ujë*, in «Zëri i Rinisë», 30.09.1989. Trad. di Spiro Ilo.

Chiudono questo primo periodo le traduzioni di due scrittori, Agim Cerga che pubblica la traduzione del racconto *L'uomo che si dava arie*[21] e Zija Çela che pubblica la traduzione del racconto *Quiz all'ergastolo*[22].

Benché gli ambienti letterari più all'avanguardia lo conoscessero a fondo, la divulgazione dell'opera di Dino Buzzati è potuta avvenire soltanto dopo gli anni Novanta. Con l'arrivo della democrazia, dai singoli racconti di Buzzati si è passati gradualmente alla pubblicazione delle raccolte. La ricerca dimostra che le traduzioni delle opere di Buzzati conoscono un notevole incremento, attraverso la pubblicazione dei racconti prima, e dei romanzi, dopo. L'amore e l'adorazione di molti scrittori ed editori appassionati di Buzzati ha fatto sì che ormai il lettore albanese può leggere *Il Deserto dei tartari* in tre versioni di altrettanti traduttori, i romanzi *Un amore, Il segreto del Bosco Vecchio, Il grande ritratto, Barnabo delle montagne* e sette raccolte di racconti due delle quali hanno avuto due edizioni. Dal 1992 fino al 2006 il numero dei quotidiani e delle riviste si è moltiplicato. Ci sono almeno trentadue riviste e quotidiani che in ottantasei occasioni hanno pubblicato uno o più racconti dello scrittore. Lo stesso dicasi riguardo agli articoli e alle recensioni. Dal 1992 ad oggi ce ne sono almeno ventisei in cui a volte l'opera di Buzzati viene vista come manifestazione della letteratura dell'assurdo e a volte si parla delle coincidenze Buzzati – Kafka o Buzzati Borges.

Nel 1993 le due raccolte di racconti *Gruaja me flatra* / *La moglie con le ali* e *Kolombreja* / *Il Colombre* hanno attirato l'attenzione del pubblico, dei traduttori e degli ambienti letterari per la peculiarità e l'eleganza delle stile dell'autore.

La prima raccolta[23] si apre con l'introduzione di Zija Çela, uno dei primi traduttori e curatori dell'edizione dei racconti di Buzzati, e si conclude con un'intervista del poeta Visar Zhiti alla vedova di Buzzati, Almerina nel dicembre del 1991 nell'appartamento della Signora

---

[19] D. BUZZATI, *Ishte e ndaluar*, in «Ylli» 1989, n. 9, pp 32-33. Trad. di Donika Omari.

[20] D. BUZZATI, *Delikatesë*, in «Shkëndija» 1989, 22.11.1989, p. 8. Trad. di Bujar Xhaferri.

[21] D. BUZZATI, *Njeriu që mbahej mire*, in «Drita», 17.06.1990, pp. 15-16. Trad. di Agim Cerga.

[22] D. BUZZATI, *Mashtrimi*, in «Drita», 9 settembre 1990, p. 15. Trad. di Zija Çela.

[23] D. BUZZATI, *Gruaja me flatra* [*La moglie con le ali* – Raccolta di racconti]. Trad. di Zija Çela e di Dritan Çela, «Shtëpia botuese Naim Frashëri», Tiranë 1993. (147 p.). La prima edizione comprende venticinque racconti.

Buzzati. L'intervista è stata poi pubblicata dal quotidiano locale «55» nel novembre del 2001. Questa raccolta ha avuto una seconda edizione nel 2009[24]. Il padre di Dritan, Zija Çela, ha inserito in questa seconda edizione altri tre racconti tradotti da Dritan prima di morire e un racconto tradotto da lui stesso.

La seconda raccolta[25] ha avuto una seconda edizione nel 2009[26]. Il racconto *Solitudini* compreso ne *Le notti difficili* è composto di sei parti. Il traduttore non ha tradotto la seconda e la quinta parte. Le quattro parti tradotte le ha presentate come quattro distinti racconti.

Le due raccolte del 1993 comprendono racconti appartenenti a diverse raccolte buzzatiane: *I sette messaggeri*, *Paura alla scala*, *Il crollo della Baliverna*, *In questo preciso momento*, *Le notti difficili*.

Nel 1995, il pubblico albanese ha potuto comprare finalmente il capolavoro di Buzzati poiché l'edizione di Prishtina del *Deserto* si poteva leggere soltanto in biblioteca. Nonostante le difficoltà editoriali, la Casa Editrice albanese Leter, diretta da Zija Çela, è riuscita ad ottenere dall'italiana Mondadori il diritto di pubblicare in Albania il romanzo di Dino Buzzati *Il Deserto dei Tartari*.

Nel 1995 si assiste ad un fatto molto curioso nella ricezione di Buzzati romanziere: mentre il traduttore di una ventina di racconti di Buzzati, Dritan Cela, pubblica la traduzione del capolavoro di Buzzati *Il deserto dei tartari*[27], contemporaneamente su una rivista del Ministero della Difesa, «Mbrojtja», appare in sei numeri della rivista, la terza traduzione de *Il Deserto dei tartari* fatta da un altro traduttore albanese[28].

Nel 1997 una casa editrice di Berat, pubblica in italiano, *Il Colombre a altri cinquanta racconti*[29].

Nel 1999, si pubblica in un unico volumetto *Viaggio agli inferni del secolo*[30].

---

[24] D. BUZZATI, *Gruaja me flatra* [*La moglie con le ali*]. Trad. di Zija Çela e di Dritan Çela. «Ombra GVG», Tiranë 2009.
[25] D. BUZZATI, *Kolombreja* [*Il Colombre* - Raccolta di racconti]. Trad. di Gjergj Vlashi, «Glob», Tiranë 1993. (99 p.). La raccolta comprende ventuno racconti.
[26] D. BUZZATI, *Kolombreja*. Tregime [*Il Colombre* – Raccolta di racconti] Trad. di Gjergj Vlashi. «Dy linde dhe dy perëndime», Tiranë 2009.
[27] D. BUZZATI, *Shkretëtira e Tartarëve* [*Il deserto dei tartari*]. Trad. di Dritan Çela. «Shtëpia botuese e Lidhjes së Shkrimtarëve», Tiranë 1995. (190 p.).
[28] D. BUZZATI, *Shkretëtira e tartarëve* [*Il deserto dei tartari*] «Revista mbrojtja» n. 5 - 11, 1995. Trad. di Luan Malaj.
[29] D. BUZZATI, *Il Colombre a altri cinquanta racconti*, «Uegen», Berat 1997.

Nel 2002, il traduttore Dritan Çela pubblica la traduzione del romanzo *Un amore*[31]. La pubblicazione del romanzo viene accompagnata da tre saggi pubblicati su altrettanti giornali[32].

Nel 2003 vengono pubblicate tre raccolte di racconti. Le prime due comprendono quarantacinque racconti della raccolta *Le notti difficili*. La traduttrice di queste due raccolte, la scrittrice Mimoza Hysa, non ha inserito nei due volumi sei racconti: *La moglie con le ali, Storielle d'auto, Il sogno della scala, Delizie moderne, Progressioni, L'elefantiasi.*

Il primo volume[33] comprende ventisette racconti mentre il secondo[34] ne comprende diciotto.

La terza raccolta[35], dello stesso anno, pubblicata presso la stessa casa editrice, comprende quindici racconti appartenenti a diverse raccolte di Buzzati. Il traduttore ha incluso anche *Viaggio agli inferni del secolo* pubblicato precedentemente in un volumetto.

Nello stesso 2003 Dritan Çela pubblica la seconda edizione del romanzo, *Il deserto dei tartari*[36].

Nel 2004 si pubblica *Il meglio dei racconti*[37] che comprende quarantasei racconti, sistemati e raggruppati secondo le raccolte: nove racconti da *I sette messaggeri*, cinque racconti da *Paura alla scala*, nove racconti da *Il crollo della Baliverna*, due racconti da *In questo preciso*

---

[30] D. BUZZATI, *Udhëtim në ferret e shekullit* [*Viaggio agli inferni del secolo*]. Trad. di Hasan S. Bregu, «Panteon», Tiranë 1999.

[31] D. BUZZATI, *Një dashuri* [*Un amore*]. Trad. di Dritan Çela. «Letrat», Tiranë 2002.

[32] D. BUZZATI, Alberico Sala – '*Një dashuri' libri më i bukur me sfond erotik* [*Alberico Sala – 'Un amore', il libro più bello con sfondo erotico*], in «Albania», n. 73, 29.03.2002, p.10; D. BUZZATI, *Një dashuri në zemrën e Buxatit* [*Un amore nel cuore di Buzzati*], in «Shekulli», nr. 108, 28.04.2002. A cura della redazione; D. BUZZATI, *Përkthimi si kryevepër: Kryeveprës 'Një dashuri' të Dino Buxatit, i përgjigjet si kryevepër përkthimi i Dritan Çelës* [*La traduzione come un capolavoro: Il capolavoro 'Un amore' di Dino Buzzati di fronte alla traduzione di Dritan Çela*], in «Albania», n. 113, 16.05.2002, p. 10. A cura di Leka Ndoja.

[33] D. BUZZATI, *Mistere të padukshme* [*Le notti difficili*]. Trad. di Mimoza Hysa. «Ombra GVG», Tiranë 2003.

[34] D. BUZZATI, *Netë të vështira* [*Le notti difficili*]. Trad. di Mimoza Hysa. «Ombra GVG», Tiranë 2003.

[35] D. BUZZATI, *Rënia e shenjtorit* [*Il crollo del santo*]. Trad. di Hasan Bregu. «Ombra GVG», Tiranë 2003.

[36] D. BUZZATI, *Shkretëtira e Tartarëve* [*Il deserto dei tartari*]. Trad. di Dritan Çela. «Shtëpia botuese Letrat», Tiranë 2003. (272 p.).

[37] D. BUZZATI, *Tregimet më të mira* [*Il meglio dei racconti*]. Trad. di Flora Koka, «Toena», Tiranë 2004.

momento, sei racconti da *Sessanta racconti*, quattordici racconti da *Il colombre*, un racconto da *Le notti difficili*.

Nel 2004 un'altra casa editrice albanese, prende l'iniziativa e traduce tre romanzi di Buzzati: *Il segreto del Bosco Vecchio*[38], *Il grande ritratto*[39] e *Bàrnabo delle montagne*[40].

Nel 2005 il traduttore Alban Bobrati pubblica *Racconti italiani del Novecento*[41]. L'antologia comprende quaranta racconti di quindici narratori italiani. Dino Buzzati occupa un posto dominante con i suoi diciannove racconti tradotti. Infatti Bobrati li ha pubblicati precedentemente sui quotidiani e sulle riviste locali.

Nel 2005 nel Dipartimento di Lingua Italiana presso la Facoltà di Lingue Straniere dell'Università di Tirana è stata allestita una mostra dedicata all'opera di Dino Buzzati, scrittore e pittore, che ha visto la partecipazione attiva degli studenti del Dipartimento. È stata inaugurata alla presenza dei docenti della Facoltà di Lingue, dei funzionari dell'Istituto Italiano di Cultura e del Dirigente Scolastico dell'Ambasciata d'Italia a Tirana. La mostra proponeva come chiave di lettura il rapporto tra parola e immagine ed era articolata in due fasi: la prima dedicata allo studio dell'opera *Il deserto dei tartari* ed alla trascrizione iconografica del testo con relative immagini. Assai interessanti erano le illustrazioni dell'autore stesso e di Enrico Baj che riproducevano visivamente alcuni brani del romanzo, oltre che le illustrazioni dell'autore stesso, le foto del film, del castello e del deserto; la seconda fase della mostra riportava l'illustrazione di una parte dei racconti di Buzzati, scelti sulla base di alcuni temi fantastici. La mostra si è riproposta nel corso della "Settimana della lingua e della letteratura italiana" nel mese di ottobre del 2005.

---

[38] D. BUZZATI, *E fshehta e pyllit të vjetër* [*Il segreto del Bosco Vecchio*]. Trad. di Eri Tafa. «Shtëpia botuese SAIT», Tiranë 2004.

[39] D. BUZZATI, *Shpirti* [*Il grande ritratto*]. Trad. di Taulant Tafa. «SAIT» 2004.

[40] D. BUZZATI, *Barnaboja i maleve* [*Bàrnabo delle montagne*]. Trad. di Taulant Tafa. «SAIT», Tiranë 2004.

[41] A. BOBRATI, *Tregime italiane të shekullit XX*. «G&K», Tiranë 2005. Il traduttore ha inserito i racconti: *Il problema dei posteggi*, *Il mantello*, *Ragazza che precipita*, *La goccia*, *La giacca stregata*, *Lettera d'amore*, *La libertà*, *I sette messaggeri*, *L'uomo che volle guarire*, *Schiavo*, *Il palloncino*, *Una lettera d'amore*, *L'aumento*, *Equivalenza*, *Il corridoio del grande albergo*, *Le gobbe nel giardino*, *Riservatissima al signor direttore*, *I sette piani*, *L'ascensore*.

Nel 2006 si pubblica la terza edizione del *Il deserto dei tartari* del traduttore Dritan Çela[42].

Conclusioni

La ricezione dell'opera di Dino Buzzati in Albania è stata condizionata da fattori sociali, storici, culturali e ideologici.

Guardando le date della traduzione delle sue opere ed i titoli scelti, tra i quali si notano molte lacune, si nota una lettura non completa determinata da filtri sociologici. Non bisogna sottovalutare il fatto che l'opera di Buzzati non è stata trattata con sufficienza, fino ad un'epoca recente, nel suo stesso paese. Buzzati non piaceva all'intellighenzia italiana. Dal 1945 alla sua morte, essa gli ha rimproverato, confusamente, la povertà delle idee e dello stile, la sua mancanza d'interesse per i grandi dibattiti intellettuali – che ha in effetti regolarmente disertato – il suo "passatismo" ideologico, le sue origini borghesi, e così via.

Per quanto riguarda il comportamento ricettivo del lettore dobbiamo considerare la distanza temporale fra l'originale e la traduzione (come abbiamo avuto modo di vedere la maggior parte delle traduzioni sono state effettuate dopo gli anni novanta), e ricordare le parole di Wolfgang Iser:

Se la traduzione è contemporanea all'opera originale, il lettore della traduzione partecipa più direttamente al sistema significativo dell'opera e vive la novità del testo; al contrario, se esiste grande distanza temporale tra l'opera e la traduzione, la lettura passa ad essere più contemplativa, di modo che il lettore non la vive come un'esperienza[43].

La memoria culturale, secondo il pensiero di Aleida Assmann, si può definire il principio basiliare della cultura, la quale necessita di una interazione tra condizioni spaziali e temporali per potersi sedimentare e diventare patrimonio collettivo[44]. Possiamo confermare che nel caso di Buzzati la lettura di quella parte della sua opera che è stata tradotta in albanese non è affatto di tipo contemplativo.

In fondo la fortuna di Buzzati in Albania è stata quella di essere dapprima apprezzato non da specialisti di letteratura, ma da scrittori,

[42] D. BUZZATI, *Shkretëtira e Tartarëve* [*Il deserto dei tartari*]. Trad. di Dritan Çela. «Letrat», Tiranë. 2006. (272 p.).

[43] W. ISER, *La fiction en effet*, in «Poétique», n. 39, 1979, p. 275.

[44] Cfr. A. Assmann, *Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino 2002.

quali Fatos Kongoli, Zija Cela, Agim Cerga, Pëllumb Kulla, Visar Zhiti, Gjergj Vlashi, Mimoza Hysa, ecc.; da traduttori albanesi come Lili Bare, Donika Omari, Alban Bobrati, ecc.

Buzzati è stato riconosciuto ormai come uno dei "classici" del ventesimo secolo, dalla critica e dal pubblico dei lettori. Si studia in/a tutti i livelli scolastici albanesi e non soltanto all'Università. C'è stata una interazione perfetta tra l'azione della critica, il ruolo dei traduttori e degli editori, ma nessun elemento sembra aver giocato, da solo, un ruolo decisivo.

BIBLIOGRAFIA:

ALEIDA, A., *Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino 2002.

LORETA, D., *Dino Buzzati in Albania. La letterautra buzzatiana nella vita di un poeta albanese ex-dissidente*, «Studi buzzatiani», n. 10/2005, pp. 105-114.

WOLFGANG, I., *La fiction en effet*, in «Poétique», n. 39, 1979.

Anastasija GJURČINOVA

DECOLONIZZAZIONE E INTERCULTURALITÀ: GLI STUDI ITALIANI DI LETTERATURA COMPARATA E IL LORO IMPATTO IN MACEDONIA

Vorrei con questo intervento conciliare due delle mie vocazioni: l'Italianistica e la Letteratura comparata. Anzi, forse sarebbe meglio scegliere un ordine diverso, visto che la Letteratura comparata sta alla base della mia formazione accademica, mentre l'italianistica è diventata molto presto la mia vera passione, e in seguito anche il mio destino professionale. Devo dire che nel corso degli anni le due discipline si sono intrecciate e relazionate reciprocamente, un fenomeno questo che non può che rappresentare un vantaggio per noi tutti, studiosi di materie letterarie. Mi spiego: quando mi pareva che la letteratura comparata fosse un campo di studio troppo vasto e uno scopo scientifico vago e quasi irraggiungibile, mi volgevo all'italianistica, cioè allo studio della letteratura italiana, quale perfetta concretizzazione degli studi letterari in genere. E viceversa: quando invece mi capitava di approfondire problemi e fenomeni letterari tipicamente italiani, ho temuto di aver seguito un codice letterario troppo specifico, cioè ho sempre avuto la possibilità di tornare ad occuparmi di letteratura comparata, per riconquistare un più ampio respiro cercando di risistemare e riordinare le cose, nel contesto dei più vasti sistemi letterari.

Così, tra i numerosi contatti, proficui e fortunati, che i miei colleghi di Skopje ed io abbiamo avuto negli ultimi anni con diversi ambienti accademici italiani, particolarmente intensi nel mio caso con l'Università di Bari, (e perciò degni di un altro intervento che potrei dedicare ad esempio agli studi meridionali e mediterranei), ho deciso in quest'occasione di raccontare la storia delle nostre relazioni accademiche con la Cattedra di Letteratura comparata dell'Università La

Sapienza di Roma, diretta da Armando Gnisci, vista la fortuna avuta da queste relazioni tra i comparatisti macedoni nell'ultimo decennio.

L'Italia forse non è il paese più fortunato per la diffusione del concetto della comparatistica. In Italia, infatti la letteratura comparata è sempre stata considerata una disciplina secondaria, di nascita e impostazione storico-positivistica, destinata a studiare i rapporti esistenti fra testi e autori di due o più letterature nazionali. Ma, questa infine è un'immagine e una valutazione piuttosto stereotipe. Un capostipite autorevolissimo di tale sentenza è senz'altro Benedetto Croce, che già nel 1903 sulle pagine della rivista *La Critica* aveva pubblicato un articolo sulla "Letteratura comparata", dove discute la legittimità di questa disciplina.[1] Nonostante le sue stesse ricerche comparate, culminanti poi nel famoso saggio *Ariosto, Shakespeare e Corneille* del 1920, Croce qui mette a prova la validità delle tre concezioni più comuni di Letteratura comparata, vedendo in essa una storia dei temi letterari, influssi di una letteratura su un'altra, e studio della letteratura considerata in tutte le sue relazioni con la storia della cultura e della società. Messe da parte le prime due, Croce ne ha conservato il significato della terza, ma limitandola come mero strumento didattico. Forse è vero che la vedeva come forma d'indagine che si serve del metodo comparativo che non le garantisce lo statuto di disciplina autonoma, contribuendo così alla scarsa diffusione di questa disciplina nell'ambito accademico in Italia. Però è senz'altro Croce ad aver dato l'inizio anche ad un altra prospettiva: alla comprensione "integrale" dell'opera letteraria nel contesto della cultura mondiale. Perciò, bisogna essere veramente pronti oggi a superare certe "affermazioni stereotipate sull'*infanticidio* commesso da Croce ai danni dell'introduzione della giovane disciplina in Italia".[2]

Oggi in Italia in quasi tutte le Università esistono cattedre di Letteratura comparata (ovvero di *Letterature comparate*, al plurale, volendo così indicare la molteplicità delle letterature nazionali che ne fanno parte). Però, la "scuola romana" di cui vogliamo parlare in quest'occasione ha delle caratteristiche che la distinguono in gran parte da tutte le altre. Istituita nel 1983, formata e diretta da Armando Gnisci,

[1] B.CROCE, La "letteratura comparata", *La Critica* 1/1903, pp.77-80. Oggi anche in A.Gnisci, F.Sinopoli, *Manuale storico di letteratura comparata*, Roma, Meltemi 1997, pp. 73-78.

[2] Cfr. F. SINOPOLI, "Dalla comparazione intraculturale alla comparazione interculturale", introduzione al *Manuale storico di letteratura comparata,* op.cit., p.22.

assieme a un numeroso gruppo di collaboratori, fra cui la più attiva e più impegnata Franca Sinopoli, la Cattedra di letteratura comparata presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Roma "La Sapienza" si è molto presto distinta per la sua apertura verso le problematiche più attuali, quelle degli studi culturali e postcoloniali, diventando un centro di studio delle nuove tendenze letterarie, oggi in atto in tutto il mondo. Con una forte attività editoriale (lo stesso Gnisci ha pubblicato più di 40 titoli tradotti in 12 lingue straniere) e soprattutto con la fondazione della rivista elettronica: *Kúmá. Creolizzare l'Europa* (www.disp.let.uniroma1 .it/ kuma), la Cattedra di Roma è diventata uno spazio aperto per tutte le idee che riguardano le trasformazioni sociali e culturali dell'attuale "mondo in movimento", impegnandosi in un colloquio libero e reciproco di individui e collettività attraverso la letteratura.

La scuola romana insiste sull'uso del termine *Letteratura comparata* al singolare; mentre il suo utilizzo al plurale, *Letterature comparate,* intende un insieme fatto da singole letterature nazionali, la Letteratura comparata nella versione di Gnisci vorrebbe essere vista come l'unica disciplina che sia capace di studiare la letteratura in una dimensione mondialistica, storica e interdisplinare. Per essere più precisi, egli parla di letteratura/letterature del mondo, dove la barra tra il singolare e il plurale indica che "la letteratura praticamente non esiste se non nelle concrete manifestazioni letterarie espresse in lingue diverse",[3] e questa barra (che fa da "tramezzo e interfaccia") secondo lui si chiama "traduzione", perché è solo attraverso la traduzione che possiamo veramente conoscere l'altro e comparare le letterature del mondo. La letteratura comparata così permette una mondializzazione del sapere letterario e offre un riconoscimento delle reciprocità e delle differenze come condizioni costitutive della comparazione. Ed è nella letteratura comparata che gli studiosi riconoscono il luogo in cui possono essere meglio che altrove superate alcune "malattie occidentali": il nazionalismo, la superiorità eurocentrica, gli schemi che distinguono le letterature *maggiori* dalle letterature *minori*, i *centri* dalle *periferie* ecc.[4] Al posto di questi temi, la nuova letteratura comparata coinvolge le nuove forme di sapere critico: gli studi postcoloniali e interculturali, gli

---

[3] A.GNISCI, "La letteratura comparata", introduzione alla *Letteratura comparata*, a cura di A.Gnisci, Milano, Paravia Bruno Mondadori 2002, p.XI.

[4] A.GNISCI, "Un mondo dove molti mondi possano convivere", introduzione al *Manuale storico di letteratura comparata*, op.cit., p.7.

studi sulla traduzione e gli studi femminili, diventando così un aperto colloquio/dialogo con l'Altro.

Tra i concetti principali proposti, studiati e praticati dalla Scuola romana di letteratura comparata sono: la decolonizzazione, l'interculturalità e la letteratura di migrazione.

1. **Decolonizzazione**. La decolonizzazione è il *credo* letterario di Armando Gnisci[5], la parola che in un modo sintetico esprime la sua vera *poetica*. E per *poetica* lui intende un intreccio di lavoro e destino, di "senso e cammino", con il quale una persona trasforma continuamente e imprevedibilmente la propria esistenza.[6] La *decolonizzazione* della quale parliamo non va confusa e sovrapposta, però, al *post-colonialismo*, come spesso avviene nei discorsi della cultura contemporanea. Il postcolonialismo è il concetto che mette in evidenza la condizione in cui si trovano oggi i popoli ex-colonizzati, cioè cerca finalmente di dargli spazio e di sentire anche la loro voce. La *decolonizzazione* di Gnisci, però è indirizzata nella direzione opposta. La decolonizzazione, secondo lui, riguarda chi, in qualsiasi parte del mondo viva, soprattutto se nell' Europa occidentale e negli Stati Uniti, voglia liberare la propria mente e la propria cultura dal "demone" imperialistico. Più avanti Gnisci scrive:

"La decolonizzazione interessa, quindi, *noialtri europei*[7] e tende a rendere finalmente possibile un colloquio paritario dei mondi, rieducando noi stessi, attraverso l'imparare dagli altri."[8]

In questo senso, la letteratura comparata diventa una disciplina per "decolonizzarci da noi stessi", perché se è vero che stiamo tutti insieme in un mondo *post-coloniale* (o meglio *de-coloniale*), allora "gli ex-colonizzatori devono imparare a vivere tanto quanto e insieme agli ex-colonizzati".[9]

2. **La letteratura di migrazione.** È dagli inizi degli anni' 90 che Gnisci si occupa di questo fenomeno, da quando era ancora in fasce, tanto che in Italia molti lo identificano con lui. Già nel 1998 scriveva in un saggio:

---

[5] A questi argomenti Gnisci ha interamente dedicato uno dei suoi libri più recenti: A.GNISCI, *Decolonizzare l'Italia. Via della decolonizzazione europea,* Roma, Bulzoni 2007.

[6] Cfr. A.GNISCI, *Decolonizziamoci,* rivista elletronica *Kúmá,* N.1, maggio 2001: http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma1.html

[7] Nozione cara a Gnisci, elaborata da lui nel volume: A.GNISCI, *Noialtri europei,* Roma, Bulzoni 1991.

[8] Cfr. A.GNISCI, *Decolonizziamoci,* op.cit.

[9] A.GNISCI, "Una disciplina per decolonizzarsi", in: *Creoli, meticci, migranti, clandestini e ribelli,* Roma, Meltemi 1998, p.18.

"Negli ultimi quindici anni il nostro paese è diventato transito e meta di crescenti flussi migratori provenienti da tutte le parti del mondo. Dal Mediterraneo meridionale e da quello orientale, dall'Asia media, ma anche dal subcontinente indiano, dalla Cina e dalle Filippine, dall'Africa subsahariana e dall'America Latina. Tutto il Sud della povertà sembra volersi trasferire – o almeno provare, rischiare, avventurarsi – verso il Nord del mondo. Il Nord del quale l'Italia fa parte e del quale rappresenta una frontiera e, allo stesso tempo, il ponte peninsulare."[10]

Prendendo in considerazione il grande fenomeno delle migrazioni dei popoli dal Sud e dall'Est verso il Nord (e Ovest) del mondo, l'autore sostiene che si tratta dell'idea di un "meticciato culturale in Europa", ma senza l'obbligo di pensare alla forzata assimilazione. "Si tratta", dice Gnisci, "della letteratura scritta in italiano, da parte dei recenti immigrati nel nostro paese, (...) di una letteratura prodotta da quegli *altri* che oggi vengono a trovarci per venire a vivere da noi, nella pari dignità."[11] I *migranti* così portano con loro le loro esperienze, le loro narrazioni, le loro storie. Tuttavia la "migrazione" non è solo una riserva di temi, motivi e materiali per un'elaborazione letteraria, ma anche e soprattutto una *condizione esistenziale*. Scrive Gnisci:

"La migrazione è una qualità primordiale (...) del destino degli umani ed è la condizione della scrittura. È un valore e un dolore, o anche una condizione di esistenza e un'avventura, che origina l'umanità come tale, e le permette di produrre immaginario e discorsi."[12]

Certamente, Gnisci non dimentica di proporre lo studio di questa letteratura assieme alla letteratura prodotta dagli emigrati italiani nel mondo, considerando che i due aspetti insieme creano quella che voglia chiamare "la letteratura italiana di migrazione".

3. **Interculturalità.** La letteratura comparata di Armando Gnisci viene naturalmente sottintesa in maniera interculturale e mondialistica. Essendo per natura indirizzata verso l'Altro, questa disciplina si addice perfettamente all'acceso dibattito degli studi interculturali, così di moda negli ultimi anni anche in Italia. E come anche nel caso precedente, quello del postcolonialismo e decolonizzazione, anche qui Gnisci fa una differenza netta tra il multiculturalismo e l'interculturalità, sulla base dell'elemento "attivo". Perciò, se il *multuculturalismo* è un concetto che

---

[10] A.GNISCI, "La letteratura italiana della migrazione", in: *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Roma, Meltemi 2004, p.72.

[11] Ibidem, p.75.

[12] Ibidem, p.77.

indica una società fatta da diverse culture, esso comunque indica soltanto una condizione, uno stato delle cose, dove le culture possono benissimo stare una accanto l'altra, parallele, senza un necessario contatto fra di loro.[13] Così il multiculturalismo può significare (e molto spesso significa) anche un'infinita separazione, intollerabile, ma necessaria, una triste convivenza: ad ognuno il suo pezzo del paradiso, o dell'inferno, se vogliamo fare una parafrasi della splendida frase finale delle *Città invisibili* di Calvino.[14] *L'intercultura*, invece, possiede questo elemento attivo: è una poetica/politica, che non indica uno stato, o una situazione, ma un movimento, un processo. L'intercultura significa inter-agire, è una relazione fra le culture, una parola-concetto che nasconde anche una sincera curiosità e un desiderio di conoscere l'altro. L'intercultura è la convivenza, non più uno accanto l'altro, ma necessariamente uno con l'altro, diversi e insieme. E il pensiero di Gnisci non finisce qui, ma continua nelle sue elaborazioni verso il terzo passo di questo progetto, verso la *transculturalità*, intesa non solo come concetto utopico, ma come "vero punto d'arrivo di questa poetica/politica interculturale".[15]

***

Così la letteratura comparata proposta dalla scuola romana di Armando Gnisci non è più una disciplina astratta, inconcepibile, irraggiungibile, come a volte ci poteva sembrare la comparatistica tradizionale. Qui la letteratura comparata si pensa in un altro modo:

"come esperienza e destino, in un tempo come quello in cui viviamo, in un mondo fatto da molti mondi, in cui solo le parole letterarie sembrano parlarsi, mischiarsi e tradursi incessantemente e reciprocamente, in un instancabile e progressivo colloquio".[16]

---

[13] A.GNISCI, *Una storia diversa*, Roma, Meltemi, 2001, p.55.
[14] Dice Calvino attraverso Marco Polo: "L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà, se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio." I.CALVINO, *Le città invisibili* (1972), Milano, Oscar Mondadori 1993, p.164.
[15] A.GNISCI, *Una storia diversa*, op.cit., pp.102-105.
[16] A.GNISCI, "La letteratura comparata", introduzione alla *Letteratura comparata*, a cura di A.Gnisci, Milano, Paravia Bruno Mondadori 2002, p.XII.

Una pluralità di differenze, che sa convivere. E in un saggio recente Gnisci sostiene che la Letteratura comparata sia, senza timore alcuno di esagerare, "la disciplina più mondialista nel campo letterario, e anche la meglio decolonizzata rispetto all'eurocentrismo".[17] Per giustificare queste sue tesi nei suoi testi vengono citati una serie di autori, poeti e artisti: José Martí, Joseph Conrad, Aimé Césaire, Édouard Glissant, Derek Walcott, Frantz Fanon, Jean Paul Sartre, Edward Said, Nadine Gordimer, Hanif Kureishi, Danilo Kish, Josif Brodski, Salman Rushdie, Roberto Saviano, e molti altri, europei e non.

Questa grande poetica, aperta e plurale, sicuramente non poteva lasciare indifferenti gli studiosi macedoni di letteratura comparata. Dal 1999 ad oggi, nel corso degli ultimi 10 anni, sono stati tradotti nella nostra lingua una decina di saggi di Armando Gnisci e di Franca Sinopoli, e anche un volume autonomo. Citiamo alcuni titoli: *Cura dei migranti*[18], *La letteratura comparata come disciplina di decolonizzazione,*[19] *Le migrazioni e la letteratura*[20], *La creolizzazione europea*[21], *La letteratura europea e la migrazione: verso un nuovo paradigma della storia letteraria,*[22] *Prolegomeni di ermeneutica interculturale*[23], *Mondialità e decolonizzazione*[24], *Di cosa parliamo quando*

[17] A.GNISCI, "Di cosa parliamo quando parliamo di Letteratura comparata", rivista eletronica *Kúmá*, N.17, dicembre 2009: http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma17.html

[18] А. ЊИШИ, „Грижа за мигрантите", излагање на симпозиумот на СВП 1999, превод од италијански А.Ѓурчинова, во: *Наше писмо,* бр.28, септември-октомври 1999, стр. 7-8.

[19] А. ЊИШИ, „Компаративната книжевност како дисциплина на деколонизацијата", превод од италијански А.Ѓурчинова, *Книжевен контекст 3,* Скопје, 1999, стр. 13-19.

[20] А. ЊИШИ, „Миграциите и литературата", превод од италијански А. Ѓурчинова, во: *Идентитиес/Идентитети*, списание за политика, род и култура, том 3, бр.1, 2004, стр. 135-157.

[21] А. ЊИШИ, „Европската креолизација", превод од италијански: А. Алачовска, *Наше писмо,* бр.53, 2004, стр. 26-28.

[22] Ф.СИНОПОЛИ, „Европската литература и миграцијата: кон една нова парадигма на книжевната историја", превод од француски: С.Стојменска-Елзесер, *Спектар*, бр.41-42, 2003, стр. 183-187.

[23] А. ЊИШИ, „Мала пролегомена на интеркултурната херменевтика", превод од италијански: Р. Ивановска-Наскова, *Спектар*, бр.43-44, 2004, стр. 147-152.

[24] А. ЊИШИ, „Мондијализам и деколонизација", превод од италијански А.Ѓурчинова, во: *Компаративна книжевност*, (Теории на другоста)*,* прир. С. Стојменска-Елзесер, Скопје, Менора и Евро-Балкан Прес 2007, стр. 309-318.

parliamo di eurocentrismo?[25] titoli più che indicativi per gli argomenti che trattano. Un progetto editoriale dell'Associazione macedone di letteratura comparata, che ha coinvolto un gruppo di traduttori docenti e collaboratori al Corso di laurea in italianistica, ha avuto come risultato la pubblicazione della traduzione macedone del volume *Letteratura comparata*[26], diventato presto un manuale indispensabile per gli studenti della nostra Università. Una breve indagine fatta recentemente conferma la diffusione e l'uso di questo libro o dei suoi singoli capitoli nei diversi corsi dei Dipartimenti di italianstica e di letteratura comparata presso la Facoltà di Filologia Blaže Koneski di Skopje, nonché nel corso postlaurea di Studi culturali dell'Istituto di letteratura macedone. I capitoli come: *Antichità europee, La letteratura e le altre arti, I viaggi e la letteratura, Imagologia e studi interculturali, Multiculturalismo e studi postcoloniali, Femminismo e gender studies* fanno parte della bibliografia essenziale dei seguenti corsi universitari*: Il contesto comparato delle letterature classiche, La letteratura e le arti visive, I testi di viaggio come genere letterario, La Critica postcoloniale* e *La Critica femminista, La letteratura macedone nel contesto europeo, La critica letteraria in Italia, La comunicazione interculturale* ecc. Anche negli scritti dei comparatisti e degli studiosi macedoni, come per esempio nei testi di Elisabeta Šeleva, di Vladimir Martinovski, di Lidija Kapuševska-Drakulevska, di Sonja Stojmenska-Elzeser, di Angelina Banović-Markovska, le idee di Armando Gnisci e dei suoi collaboratori hanno trovato un riscontro particolarmente felice e fecondo.

Come spiegare questa affinità e questa vicinanza di interessi? Quali aspetti tematici e metodologici sono comuni ai comparatisti e agli studiosi di letteratura dei due ambienti accademici? Le risposte si dovrebbero, senz'altro cercare nelle condizioni particolari in cui si trovano la Macedonia e la sua cultura e società negli ultimi decenni, soprattutto nel c.d. periodo della *transizione*. Il vecchio sistema è crollato, il nuovo non riesce ancora a stabilirsi. Sono rimaste aperte e indefinite alcune delle più importanti questioni sull'identità nazionale: il nome, certi confini del paese; lenta e insicura è la sua posizione nelle integrazioni europee. Tutti questi elementi permettono di riflettere la

---

[25] A.GNISCI, "Di cosa parliamo quando parliamo di eurocentrismo?", објавено на италијански јазик, во: *ПРИЛОЗИ*, МАНУ, XXXIII-XXXIV, 1-2, 2009, стр. 127-146.

[26] А. ЊИШИ (прир.) *Компаративна книжевност*, редакција на макед. превод: А.Ѓурчинова, Скопје, ДККМ-Магор 2006, 327 стр.

fragilità della condizione macedone e di studiarla oggi anche nei termini degli studi postcoloniali.[27] Poi, è ormai noto che il multiculturalismo fu da sempre considerato una delle caratteristiche più importanti e più provocanti della società macedone. E qui la lezione imparata da Armando Gnisci ci insegna che il multiculturalismo da solo non basta, che bisogna attivarsi e impegnarsi nei veri e propri progetti interculturali, per evitare le vite parallele e isolate delle nostre culture. Un altro punto importante: le migrazioni economiche, che non sono una rarità nell'ambito macedone, ci portano ad affermare che anche il concetto della letteratura di migrazione è per natura un fenomeno indispensabile e estremamente interessante per gli scrittori macedoni.

E finalmente, l'idea della letteratura comparata quale colloquio paritario di tutte le lingue e di tutte le culture del mondo, un colloquio basato sulle differenze e sulla reciprocità, è stata forse l'idea che ha maggiormente attratto i nostri studiosi. Quest'idea permette di approfondire i discorsi più attuali e più interessanti del dibattito intorno all'identità nazional-culturale, all'eurocentrismo e alla posizione della Macedonia tra i Balcani e l'Europa. Quest'idea, infine, permette alla letteratura macedone, una letteratura giovane e con limitata diffusione linguistica, di non essere più pensata come una letteratura minore, marginale, che fa parte delle periferie del mondo, ma di diventare un'autentica voce che ha delle importanti cose da dire, essendo finalmente riuscita a trovare interlocutori attenti anche nel mondo europeo-occidentale.

Questo felice episodio dell'incontro con la scuola romana di letteratura comparata, quando un sapere italiano è diventato anche *nostro*, è stata una bellissima conferma dell'idea di Edward Said che le teorie "viaggiano", nel tempo e nello spazio, e che viaggiando possono, nelle nuove condizioni storiche, geografiche e culturali modificarsi e ibridizzarsi, tanto che permettono la nascita di certi risultati imprevedibili e innovativi, e trovano una nuova freschezza intellettuale.[28] Infine, questo incontro "teorico/comparatistico" ha dimostrato che per noi, studiosi di lingue e letterature straniere, lo studio dell'altra lingua e dell'altra cultura non significa necessariamente un allontanamento dai problemi della lingua e della cultura d'origine. Al

[27] A.GJURČINOVA, *La Macedonia e il discorso postcoloniale*, rivista elletronica *Kúmá*, N.8, aprile 2004; http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma8.html

[28] E. W. SAID, "Traveling Theory, Reconsidered", in: *Reflexions on Exile and Other Essays*, Cambridge: Harvard University Press, 2000, pp. 436-452.

contrario, i confronti dei fenomeni linguistici e letterari ci aiutano, certo, a capire l'Altro e a capire meglio noi stessi, ma anche e soprattutto le diversità, le ricchezze e la grande molteplicità linguistica e culturale del mondo contemporaneo.

BIBLIOGRAFIA:

CALVINO, I. *Le città invisibili* (1972), Milano, Oscar Monda-dori 1993.

GJURČINOVA, A. *La Macedonia e il discorso postcoloniale*, rivista elletronica *Kúmá*, N.8, aprile 2004: http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma8.html

GNISCI, A., SINOPOLI, F. (a cura di), *Manuale storico di letteratura comparata*, Roma, Meltemi 1997.

GNISCI, A. *Creoli, meticci, migranti, clandestini e ribelli*, Roma, Meltemi 1998.

GNISCI A., *Una storia diversa*, Roma, Meltemi, 2001.

GNISCI, A (a cura di) *Letteratura comparata*, Milano, Paravia Bruno Mondadori 2002.

GNISCI, A., *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Roma, Meltemi 2004.

GNISCI, A. *Decolonizzare l'Italia. Via della decolonizzazione europea*, Roma, Bulzoni 2007.

GNISCI A., "Di cosa parliamo quando parliamo di Letteratura comparata", rivista elletronica *Kúmá*, N.17, dicembre 2009: http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma17.html

SAID, E. W., "Traveling Theory, Reconsidered", in: *Reflexions on Exile and Other Essays*, Cambridge: Harvard University Press, 2000.

SINOPOLI, F. (a cura di), *La letteratura europea vista dagli altri*, Roma, Meltemi 2003.

Tatjana FILIPOVSKA

L'EVOLUZIONE DELLE RAPPRESENTAZIONI FESTIVE NELLA PITTURA VENEZIANA

Le spettacolari cerimonie veneziane che si tenevano nello spazio urbano e naturale della Serenissima, attrassero molti visitatori, contribuendo a fare di Venezia una città turistica, meta del "grand tour", città famosa per il Carnevale, il divertimento, la musica, la pittura. [1] Con questa sua fama ottenuta di città - meta turistica, Venezia per secoli, avrebbe aperto le sue porte ad artisti di diverso genere: saltimbanchi, ciarlatani e attori della Commedia dell'arte. (fig.1) Anche i cortei e le feste religiose, che si tenevano nelle piazze secondo un protocollo ben preciso, contribuirono all'intensificazione della teatralità attraverso scene di massa consistenti in riti e movimenti collettivi, tipici anche per i misteri medievali.[2] (fig.2)

Le cerimonie veneziane raggiunsero il culmine nel periodo del Rinascimento, sia in terra che per mare, rappresentando una sorta di teatro particolare che si autopromoveva e da cui si poteva intuire la stratificazione sociale a seconda dei ruoli interpretati da coloro che vi partecipavano, fino al periodo del declino della Repubblica, del suo passaggio sotto la dominazione napoleonica e oltre. [3] A parte il carattere, nella celebrazione delle feste veneziane notabile era la compenetrazione contemporanea degli elementi sacri e profani uniti nel mito. Il mito di Venezia infatti, esprimeva l'equilibrio costituito tra gli strati sociali della Repubblica ed il suo potere economico crescente grazie al commercio marittimo internazionale.[4]

---

[1] *Венецијанско сликарсшво XVIII века,* култура и друштво у Венецији (introduzione da Giovanna Nepi Scire), catalogo della mostra, Београд 1990,15,16.

[2] G. Lorenzeti, *Le feste e le Maschere Veneziane*, catalogo della mostra, *Ca`Rezzonico*, Venezia 1937, 7, 20-21

[3] W. Wolters, *Storia e politica nei dipinti di Pallazo Ducale*, Aspetti diell`auto-celebrazione della Republica di Venezia nel cinquecento, Venezia 1987, 48,49.

[4] E. Muir, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton 1981, 5, 58, 75, 250.

La complessità delle cerimonie veneziane, si può capire solo se si tiene conto di tutti gli aspetti dell'esistenza di Venezia, a partire dalla sua fondazione fino agli inizi dell'Ottocento: quelli storico-politici, socio-antropologici e geografici. Tutti questi aspetti hanno giocato un ruolo importante nel determinare l'intera simbolicità e la coreografia delle cerimonie veneziane, base e premessa della nascita e dello sviluppo iconografico della pittura locale nei secoli.

Motivo prediletto dei pittori veneziani erano le feste legate a determinati periodi dell'anno, sostenute dalla visita protocollare del doge a certe chiese ed eventi, che le rendevano parte integrante della storia veneziana. La tradizione veniva curata grazie alla pratica continua dei riti che solo il tempo poteva cancellare, prendendosi cura a quel modo della gerarchia rappresentativa delle cerimonie maestose.[5] (fig.3)

Particolarmente attraente e di significativa importanza per ogni avvenimento, era lo spazio urbano di Piazza San Marco, ossia quello davanti e circostante l' omonima basilica veneziana. Per secoli, a partire dall'epoca repubblicana, in questa parte della città si solevano organizzare feste in occasione di avvenimenti di particolare rilevanza statale: l'incoronazione del doge, i funerali di personaggi importanti, le cerimonie e le feste religiose e civili, l'arrivo dei personaggi illustri. Questa piazza era luogo d'incontro e di festa durante il Carnevale ma anche il luogo delle esecuzioni pubbliche.[6] Uno dei luoghi più "scenografici" di Venezia era anche il Molo davanti al Palazzo Ducale, che per i visitatori rappresentava l'ingresso ufficiale della città dal mare, ma anche il porto dove salpava e veniva ancorata la nave ducale - il Bucintoro. La vista del golfo offriva la possibilità di catturare sullo sfondo cittadino le "quinte" del Palazzo Ducale, con o senza quelle della chiesa di Santa Maria della Salute o della chiesa di San Nicolo a Lido sull'isola vicino al Lido. (fig.4) Mirabile era anche la veduta durante la cerimonia dello sposalizio col mare, quando la processione sfarzosa di bissone e di gondole partiva dal golfo del Molo verso il Lido andando a comporre una specie di ghirlanda attorno alla nave ducale, ornata di vari ornamenti luccicanti e dorati. Praticamente, in questo punto si conclu-

[5] A. Boholm, *The Doge of Venice, The Symbolism of State Power*, Gothenburg 1990, 1, 15-25; A. Niero, *Tradizioni popolari veneziane e venete, I mesi dell`anno, Le feste religiose*, Venezia 1990, 3.
[6] E. Biucchi, S. Pilling, *Venice, An Architectural Guide*, London 2002, 5.15, 5. 16.

deva l'asse Piazza-Piazzetta-Molo in cui si svolgevano e veniva dipinta la maggior parte delle festività della città della laguna.[7]

Ovviamente c'erano altre parti importanti ed attrattive della città come quella del Canale Grande con il ponte di Rialto, oppure il palazzo Foscari con gli edifici circostanti, quest'ultimo costituiva il punto da cui partivano le regate veneziane come lo sfondo nelle loro rappresentazioni pittoresche. (fig.5) La caccia dei tori, praticata durante il Carnevale, di solito si svolgeva nella piazza dei SS. Giovanni e Paolo o in qualche altra piazza veneziana. (q.v. fig.7) La chiesa di San Pietro di Castello faceva da sfondo nei quadri dove veniva rappresentata la visita di ogni nuovo patriarca veneziano, insieme alle altre chiese ed edifici che fungevano da scenografia alle cerimonie locali.[8]

La vera sfida per i pittori non era costituita soltanto dagli avvenimenti e dai luoghi, ma anche dall'effetto luce-colore che rendeva possibile l'unicum della città col mare. Venezia era, è il luogo dell'apparenza e dell'irreale in cui si sovrappongono colore e volume, aspetto e realtà. Il paesaggio veneziano è privo di plasticità: trattandosi di un paesaggio pianeggiante privo di montagne e colline, mentre l'estensione del cielo e del mare detta i colori. Erano proprio i colori a determinare l'aspetto, la vita e l'arte della Serenissima. La luminosità tra il cielo ed il mare è vibrante, conferendo all'architettura veneziana la dimensione di un' apparenza oscillante, immateriale, giocosa nei suoi colori che come una maschera aumenta il senso di illusione e teatralità della città.[9]

L'iconografia delle festività veneziane è incisa nella sua tradizione pittoresca. Pare che la decorazione del Palazzo Ducale successivamente andata distrutta, abbia contenuto delle precise rappresentazioni della città nelle scene raffiguranti la riconciliazione tra il Papa Alessandro III e l'imperatore Federico Barbarossa, resa possibile grazie all'intervento del doge Sebastiano Ziani. [10] Sopra la Porta di Sant'Alpio, sulla facciata della basilica San Marco, nel Duecento era stato composto il mosaico rappresentante la più antica scena di carattere commemorativo della processione veneziana - *L'ingresso del corpo di San Marco nella basilica.*

---

[7] G. Romanelli, „Il forum publicum" e le ‚cerniere' architettoniche del Sansovino", in AA. VV, *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra, Venezia 1980, 95 - 96.
[8] K. Primatesta, *Arte e Incanto della Celebrazione*, Milano 1996, 30.
[9] *Venezia e il Carnevale*, Venezia 1985, 6, 7.
[10] F. Pedrocco, *Canaletto e i vedutisti veneziani*, Milano 1995, 3-4.

Verso la fine del Quattrocento, nell'ambito della decorazione pittoresca delle Scuole, i miracoli biblici, inseriti nell'ambiente veneziano e sostenuti dalla presenza dei contemporanei del pittore, avevano ottenuto la legittimità storica mentre la città aveva ottenuto il prestigio di città Santa. I quadri di Giovanni Bellini, di Vittore Carpaccio e di Giovanni Mansueti, facevano parte dei grandi cicli narrativi delle Grandi Scuole di quell'epoca ma anche del "principio del testimone oculare" [11] (q.v. fig.2) Queste rappresentazioni venivano dotate di un carattere "cerimoniale" ossia di una rigidità e di una pompa, impregnate delle tendenze realistiche nel senso nordico e dalla passione per i dettagli. L'idea di rappresentare la città scelta da Dio veniva legata, tra l'altro, all'esaltazione delle Scuole come istituzioni autorevoli, non in possesso della nobiltà, all'interno del sistema politico idealizzato.

Nonostante lo spazio, ossia lo sfondo di queste scene accennasse esplicitamente a Venezia, ad esserne protagonista non era la città, bensì l'avvenimento. Dopo il 1570, le due tendenze attuali, da un lato la rappresentazione di Venezia nell'arte ufficiale e dall'altro le rappresentazioni delle cerimonie tradizionali locali, avevano portato alla creazione di una serie di quadri commemorativi sulla visita di Henry III, re di Francia e Polonia, la quale avrebbe assunto un ruolo importante nella determinazione di soluzioni iconografiche, applicate più tardi nella rappresentazione degli avvenimenti di questo tipo.[12] (fig.6)

Nel Seicento la pittura veneziana era ancora estranea alla rappresen-tazione vedutistica dei motivi veneziani nonostante l'interesse per le cerimonie non fosse diminuito. La veduta della città serviva ancora da sfondo per l'avvenimento illustrato. Verso la metà del Seicento, Joseph Heintz, il Giovane di Ausburgo, ottenne fama proprio con opere di questo genere. Nel 1646 Heintz dipinse una serie di quadri dedicati alle tipiche cerimonie veneziane.[13] La maggior parte di queste tele non era tanto favorevole alle soluzioni della prospettiva. Le innumerevoli figure, protagoniste di queste scene di festa erano piccole e fusate, realizzate sotto la chiara influenza dell'incisore contemporaneo Jacques Callot (fig.7) Nonostante Heintz abbia trascorso la maggior parte della sua esistenza a Venezia, un fatto certo è che il suo paesaggio della città,

---

[11] P. F. Brown, *Venetian narrative painting in the age of Carpaccio*, London 1989, 136.

[12] L. Urban Padoan, „Gli spettacoli urbani e l`utopia", in *Architettura e utopia*, catalogo della mostra , Pallazo Ducale, Milano 1980, 146, 152- 155, 160, 165, 166.

[13] B. Aikemma, B. Bakker, *Painters of Venice, the Story of the Venetian veduta*, catalogo della mostra, Rijks Museum, Amsterdam - Hague 1990, 20-21.

quasi routiniero, non si basava sulla percezione derivante dalla sua esperienza personale ma sulla percezione dei quadri e delle grafiche dei suoi predecessori. Si potrebbe supporre che l'interesse di Heintz e degli altri pittori dell'epoca per le feste veneziane fosse ispirato, tra l'altro, dalle collezioni di grafiche rappresentanti la città e le usanze dai primi decenni del secolo. In quel senso, restano indimenticabili i lavori di Cesare Vecellio e di Giacomo Franco, le cui serie di grafiche rappresentano delle scene di festa, di gioco ecc.[14] (fig.8)

Prendendo in considerazione lo sviluppo della cartografia, gli inizi della storia del vedutismo risalgono al 1500, a quando Jacopo dei Barbari dipinse la famosa pianta della città di Venezia.[15] Nel suo processo di formazione e divulgazione fino alla sua completa affermazione nel Settecento, si può osservare un legame molto stretto tra la pittura del paesaggio cittadino e la grafica, la pittura e l'architettura (il quadraturismo) e la scenografia, che risente dell' influenza degli artisti olandesi. Nonostante fosse ritenuta inferiore alla pittura storica, quella del vedutismo ebbe un ruolo importante nell'affermazione dell'arte pittoresca locale sul territorio dell'intera penisola ed in Europa.

I vedutisti più famosi veneziani: Luca Carlevarijs, Antonio Canal-Canaletto e Francesco Guardi, avevano rielaborato e mutato radicalmente la rappresentazione stereotipata di Venezia, molto praticata nel secolo precedente.[16] I cambiamenti e le novità si riferivano alla riconci-liazione della pittura del paesaggio cittadino con la tradizione olandese del genere, attraverso il lavoro del pittore Gaspare Vanvitelli. La rappresentazione minuziosa dei dettagli, la topografia precisa, la trasparenza dei colori, i rapporti proporzionali precisi e la rigida espressione ottica, con il tempo è riuscita a diventare parte integrante del concetto del vedutismo veneziano del Settecento. [17] I pittori stranieri

---

[14] G. Franco, *Habiti d`huomeni et donne venetiane con la processione della serenissima signoria et altri particolari cioe trionfi feste cerimonie pubbliche della nobilissima citta di Venetia*, Venezia 1610; C. Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*, Venezia 1958.

[15] P. F. Brown, *Renaissance in Venice*, London 1997, 20. La città è rappresentata da Barbari dal sud-ovest della prospettiva aerea. Questa era una delle prime vedute della città nel formato del genere (stampata come se fosse incisa in legno). In base a questo profilo della città, è possible individuare i dettagli della sua pianta, i canali, i palazzi, le piazze, tutti i suoi monumenti esistenti in quell'epoca e ben conosciuti oggi.

[16] B. Aikemma, B. Bakker, *op. cit.*, 25, 35, 45. Verso la fine del Settecento, il termine "prospettive" si usava ancora per indicare i quadri simili a quelli dei vedutisti.

[17] G. Briganti, *Gaspar van Wittel e l`origine della veduta settecentesca*, Roma 1962, 42, 105.

italianizzati, attivi a Roma nella metà del Seicento (Bot, Lingelbach ecc.) avevano inserito l'effetto della luce nell'insieme della composizione e dell'atmosfera divenendo così precursori dei vedutisti veneziani.[18]

I pittori vedutisti rappresentavano la Serenissima con una grande (o meno) precisione e la loro esperienza molto spesso trovava espressione nella rappresentazione dell'atmosfera festiva in tutta la sua spettacolarità dotata di un'abbondanza di forme, di colori, di dinamismi da un lato, e di un grande rispetto dell'ordine dall'altro. Nella maggior parte dei casi, si trattava di opere che venivano commissionate dalle autorità per lasciare testimonianza storica dell'avvenimento ma anche della maestà dei protagonisti e della Repubblica, rispondendo in quel modo alle esigenze e alle necessità dei mercanti, dei collezionisti e dei turisti.

È veramente sorprendente lo sviluppo della pittura dell'ultimo secolo dell'epoca repubblicana, se si considera la situazione deludente nelle altre sfere dell'arte. Venezia tentava di conservare ancora la gloria ed il prestigio che stavano scomparendo richiamandosi al potere storico precedente e alla tradizione secolare. La fierezza dello Stato veniva curata con tanta pompa e sfarzo. Le grandi tele del primo vedutista veneziano, Luca Carlevarijs (1663-1730) che rappresentavano l'accoglienza a Venezia dei diplomati stranieri, assumevano doppia connotazione politica: esprimere stima nei confronti dei diplomatici-ospiti e nello stesso tempo, mostrare la potenza dello Stato ospitante. Oltre al protocollo, la Potenza della Repubblica sulle tele di Carlevarijs veniva visualmente "rafforzata" con i motivi del Palazzo ducale e della chiesa del Redentore e della Santa Maria della Salute.[19] (fig.9)

Con Antonio Canal – il Canaletto, la pittura veneziana raggiunse gli estremi della oggettività "fotografica". È evidente il fine "documentaristico" della sua visione, sia nelle rappresentazioni della città sia nelle rappresentazioni degli avvenimenti stessi. La determinazione realistica in una parte della sua produzione pittoresca veneziana, non sminuisce necessariamente il suo valore ispiratore, persino nei casi in cui viene usata la camera oscura.[20]

---

[18] G. Briganti, L. Trezzani, L. Laureati, *I Bamboccianti: pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento,* Roma 1983, 239, 279.

[19] A. Rizzi, *Luca Carlevarijs,* Venezia 1967, 88, figs. 35-37, 143-145.

[20] Vedi D. Gioseffi, *Canaletto, Il quaderno delle gallerie veneziane e l`impiego della camera ottica*, Istituto di storia dell`arte antica e moderna, Facoltà di lettere e filosofia, Università degli studi di Trieste, N. 9, Trieste 1959.

Influenzato dall'esperienza vedutistica dei colleghi maggiori, soprattutto da Luca Carlevarijs, dall'olandese Van Vitel e dal maestro romano Gian Paolo Panini, Canaletto avrebbe dipinto la veduta della città nel modo più autentico mai realizzato fino ad allora. Dotato di un'esperienza scenografica, sempre con grande stima nei confronti del lavoro degli scenografi maggiori del secolo precedente, Bibbiena e Iuvara, Canaletto era riuscito ad ottenere un equilibrio perfetto tra pittura e prospettiva; a lui si deve infatti, la sensazione sublime del ritmo e dell'armonia della composizione e anche la capacità di ottenere la giusta combinazione tra la percezione realistica e l'immaginazione visiva. Gli effetti di luce e la tecnica pittoresca del Canaletto sono stati apprezzati sin dagli albori del Settecento, lanciando, come un prodotto tipico vedutistico veneziano, la rappresentazione festiva del Settecento sul "mercato" italiano ma anche europeo, diversa e più matura di tutte le altre rappresentazioni artistiche del genere dei secoli precedenti. (q.v.fig. 3,4 e 5)

L'elemento che distingue il lavoro di Canaletto da quello di Carlevarijs è la trasparenza della luce solare e la vivacità cromatica. *Il bacino di San Marco il giorno dell'Ascensione* (Museo Pushkin, Mosca) è probabilmente la prima rappresentazione festiva collocata in un ambiente realistico con tutti i suoi elementi architettonici. [21] Utilizzando gli elementi della tradizione iconografica già fissata da Carlevarijs nella rappresentazione degli arrivi degli ospiti illustri sul molo davanti al Palazzo Ducale e anche delle regate veneziane, questo noto "ritrattista" della città avrebbe arricchito maggiormente quella tradizione con delle soluzioni proprie nella rappresentazione delle Feste dogali. Certe sue soluzioni riguardanti la composizione (la scena) sarebbero diventati così famose al punto tale da essere molte volte copiate da pittori meno conosciuti ma consapevoli del grande interesse rivolto dai turisti e dai

[21] Si tratta, infatti, della Festa dell'Ascensione, una delle feste religiose tipicamente veneziane, a seconda dei riti praticati. Il rito principale veniva praticato nella bocca del porto del Lido, mentre il doge sul Bucintoro, seguito da una solenne processione di imbarcazioni, veniva asperso con l'acqua santa il cui resto veniva poi versato nel mare, simbolicamente sposando il mare. In quel modo, davanti ai cittadini, ai turisti ed ai pellegrini veniva messo in evidenza simbolicamente, il dominio politico e marittimo della Repubblica. Anche dopo l'estenuazione del suo dominio politico nel mar Egeo, nel mar Ionio ed Adriatico, questo rito veniva praticato a Venezia fino alla conquista della città da parte di Napoleone nel 1797. B. Redford, *Venice and the Grand Tour*, Yale University Press, New Haven*London 1996, 60.

collezionisti, soprattutto inglesi, a questo tipo di rappresentazioni.[22] Oltre agli epigoni, il maggior merito nella diffusione della pittura del Canaletto ce l'hanno collaboratori del vedutista veneziano quali Giambattista Cimaroli, Antonio Visentini, Bernardo Belotto (1720-1780) ma anche i pittori Antonio Ioli e Michele Marieschi i quali, formatisi sotto la sua guida, furono seguaci di questa sua iconografia festiva veneziana. [23] (fig.10)

Francesco Guardi (1712-1793) raggiunse la sua fama negli anni '50, quando Canaletto era già partito per l'Inghilterra, Belotto per Dresda, e Marieschi era venuto a mancare. Agli inizi della carriera, aveva mostrato chiaramente la sua predilezione per lo stile di Canaletto, di Marco Ricci e di Michele Marieschi, ma col tempo avrebbe continuato ad esprimere una sua univoca sensibilità pittorica. Nonostante gli storici lo abbiano giudicato in modo diverso, quest' ultimo grande vedutista veneziano era diventato il rappresentante dello stile rococò per eccellenza dominante nell'ambito della cultura veneziana del Settecento fino alle prime manifestazioni del neoclassicismo. [24] Dagli anni '80 del secolo Guardi aveva dipinto tre grandi serie di rappresentazioni delle scene festive. La prima serie consisteva in rappresentazioni delle Feste dogali nelle quali è evidente il richiamo ai disegni di Giambattista Brustolon, fatti in base a quelli perduti di Canaletto, ma comunque questa serie resta l'espressione della maniera guardiana propensa alla dematerializzazione. (fig.11) La seconda e la terza serie (1782) consistevano nella rappresentazione delle due visite diplomatiche importanti alla Serenissima tra cui c'erano anche delle scene festive in interior, alcune già diventate dei veri capolavori.[25] *Il concerto di dame* e *La messa del*

---

[22] Antonio Canal, grazie alla raccomandazione del console Joseph Smith, uno dei suoi maggiori ammiratori e collezionisti, nel 1746 era andato in Inghilterra, dove era rimasto fino al 1755, eseguendo gli incarichi affidatigli dalla maggior parte degli aristocrati, i quali, grazie alle attività commerciali del console inglese a Venezia, conoscevano già perfettamente il lavoro di Canaletto. Il lavoro di Canaleto è diventato parte della collezione reale inglese dopo la vendita della collezione privata di Smith al re Giorgio III. Vedi M. Levey, *Canaletto, Paintings in the Royal Collection*, London 1964; J. G. Links, *Canaletto*, Oxford 1982, 158-161, 173, 177.

[23] L. Salerno, *I pittori di Vedute in Italia (1580 - 1830)*, Roma 1991, 199. Il nipote di Canaletto, Bernardo Belotto, nonostante fosse suo erede in campo pittorico, aveva dipinto delle vedute che non riguardavano la città di Venezia ma altre città italiane ed europee quali Varsavia, Dresda e San Pietroburgo.

[24] L. Rossi Bortolato, *L`opera completa di Francesco Guardi*, Milano 1974, 10 - 14.

[25] Nel 1782 in visita a Venezia era andato il principe Pavel Petrovic, il successore dello zar russo, con la moglie Maria Teodorovna, i quali erano venuti a visitare la città della

Papa Pio VI nella chiesa dei SS.Giovanni e Paolo sono dei veri esemplari dello stile guardiano basato sulla massima attenzione per la luce nello spazio, attraverso l'affermazione di elementi decorativi nella rappresentazione delle masse consistenti in moltitudine di figure.[26] (fig.12)

Gli "impossibili" profili dei panorami sulle tele del Guardi sono divisi da una linea sottile che separa il cielo dall'acqua verdastra della laguna veneziana. L'atmosfera vibrante catturava il momento della festa come se fosse una sua impressione, mentre i protagonisti venivano trasformati in una massa di macchie dotata di un significato dinamico e coloristico.

Le opere del padre e del figlio Tiepolo (Giambattista e Domenico Tiepolo), Giambattista Piazzetta, Pietro Longhi e il suo modesto discepolo Gabrielle Bella, mostrano l'affascinamento dall'aspetto festivo veneziano sia da parte dei pittori di motivi storici sia di quelli dello stile stesso, concludendo la produzione pittoresca spettacolare di rappresentazioni festive del secolo, che, tra l'altro, furono la causa-effetto della fama europea della città delle laguna. Le scene di Gabrielle Bella create dopo il 1779 si richiamavano più a quelle di Heintz che alle opere dei vedutisti contemporanei, le cui soluzioni iconografiche venivano da lui impiegate solo mediante l'effetto naïf. [27] (fig.13) Verso la fine del secolo il Bella riprese la narratività e la rigida gerarchia del Carpaccio e del Bellini, che aveva prodotto un nuovo effetto decorativo come conseguenza della fusione della scena festiva con la pittura tradizionale e anche con la pittura contemporanea veneziana.

Il soggiorno all'estero di Canaletto, Belotto, Ioli, Francesco Battaglioli e degli altri vedutisti veneziani, aveva contribuito alla fama europea della scena festiva veneziana del Settecento, conosciuta già a Londra, Parigi, Madrid, Varsavia ed altre città europee, adattandosi alla pratica locale delle feste. (fig.14)

La fine del secolo e la fine dell'indipendenza della Repubblica veneziana non avrebbero significato la fine della pittura delle scene

---

laguna sotto lo pseudonimo di Conti del Nord. Nello stesso anno va ricordata anche la visita importante del Papa Pio VI in cui onore Guardi aveva eseguito le rappresentazioni di alcuni avvenimenti solenni prima che essi fossero realizzati. Entrambe le serie su tela di carattere festivo erano state commissionate dallo Stato.

[26] B. Aikema, B. Bakker, *op. cit*, 71.

[27] Cronaca Veneziana, *Feste e vita quotidiana nella Venezia del Settecento*, Vedute di Gabriel Bella e incisioni di Gaetano Zampini dalle raccolte della fondazione Querini Stampalia di Venezia, catalogo. Zurich 1991, 27.

festive. Anche se quella pittura era solo un richiamo artistico alla gloria ed al potere storico dello Stato, la tradizione veniva continuata nell'Ottocento dai pittori quali Bernardino Bison, Carlo Groubacs ed Ippolito Caffi. (fig.15) Nell'epoca delle innovazioni – la fotografia, continuava parallelamente a catturare l'aspetto immortale di Venezia, soprattutto quello festivo.

La città delle laguna oggi è ritenuta un tesoro culturale, città storica di grande importanza all'interno del patrimonio culturale mondiale. Oggi la Serenissima continua a tenere feste, a rimodellare i ricordi delle regate e anche quelli del famoso Carnevale. Ma tutte queste manifestazioni odierne hanno per scopo far divertire i numerosi turisti provenienti da ogni parte del mondo. Nonostante sia divenuto il centro di tante manifestazioni culturali di fama internazionale, la Venezia d'oggi è forma senza contenuto, luogo di anacronistiche quinte teatrali, una meta turistica redditizia. In queste condizioni, le vedute festive dei pittori veneziani costituiscono una prova e testimonianza unica dell'intensa vita politica, sociale e culturale veneziana fino all'arrivo di Napoleone. Pompeo Molmenti, uno dei più grandi studiosi dell'evoluzione storica veneziana dell'Ottocento ha dichiarato: " I riti a Venezia non si tengono più, ma il mito è ancora molto presente".[28]

BIBLIOGRAFIA:

AIKEMMA, B., BAKKER, B., *Painters of Venice, the Story of the Venetian veduta,* catalogo della mostra, Rijks Museum, Amsterdam - Hague 1990.

BIUCCHI, E., PILLING, S., *Venice, An Architectural Guide,* London 2002.

BOHOLM, A., *The Doge of Venice, The Symbolism of State Power,* Gothenburg 1990.

BRIGANTI, G., *Gaspar van Wittel e l`origine della veduta settecentesca,* Roma 1962.

BRIGANTI, G, TREZZANI, LAUREATI, L., *I Bamboccianti: pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento,* Roma 1983.

BROWN, P. F., *Renaissance in Venice*, London 1997.

[28] P. Molmenti, *Povjest Venecije u zivotu privatnom*, Senj 1888, 226, 237.

BROWN, P. F., *Venetian narrative painting in the age of Carpaccio*, London 1986.
Cronaca Veneziana, *Feste e vita quotidiana nella Venezia del Settecento*, Vedute di Gabriel Bella e incisioni di Gaetano Zampini dalle raccolte della fondazione Querini Stampalia di Venezia, catalogo della mostra, Zurich 1991.
GIOSEFFI, D., *Canaletto, Il quaderno delle gallerie veneziane e l`impiego della camera ottica*, Istituto di storia dell`arte antica e moderna, Facoltà di lettere e filosofia, Università degli studi di Trieste, N. 9, Trieste 1959.
LEVEY, M., *Canaletto, Paintings in the Royal Collection*, London 1964.
LINKS, J. G. *Canaletto*, Oxford 1982.
LORENZETTI, G., *Le feste e le Maschere Veneziane*, catalogo della mostra, Ca`Rezzonico, Venezia 1937.
MOLMENTI, P., *Povjest Venecije u zivotu privatnom*, Senj 1888.
MUIR, E., *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton 1981.
Венецијанско сликарсштво XVIII века, култура и друштво у Венецији, catalogo della mostra (a cura di Giovanna Nepi Scire), Београд 1990.
NIERO, A., *Tradizioni popolari veneziane e venete, I mesi dell`anno, Le feste religiose*, Venezia 1990.
PEDROCCO, F., *Canaletto e i vedutisti veneziani*, Milano 1995.
PRIMATESTA, K., *Arte e Incanto della Celebrazione*, Milano 1996.
REDFORD, B.,*Venice and the Grand Tour*, Yale University Press, New Haven*London 1996.
RIZZI, A., *Luca Carlevarijs*, Venezia 1967.
ROMANELLI, G., „Il forum publicum” e le ‚cerniere’ architettoniche del Sansovino”, in AA. VV, *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra, Venezia 1980, 95 - 96.
ROSSI BORTOLATO, L., *L`opera completa di Francesco Guardi*, Milano 1974.
SALERNO L., *I pittori di Vedute in Italia (1580 - 1830)*, Roma 1991.
URBAN PADOAN, L., “Gli spettacoli urbani e l`utopia”, in *Architettura e utopia*, catalogo della mostra, Pallazo Ducale luglio - ottobre, Milano 1980, 144 - 167.
Venezia e il Carnevale, Venezia 1985.

WOLTERS, W., *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale*, Aspetti diell`autocelebrazione della Republica di Venezia nel cinquecento, Venezia.

Elenco delle figure presenti nel testo:

1. Pietro Longhi, *Il ciarlatano*, 1757, olio su tela,
Ca' Rezzonico, Venezia

2. Gentile Bellini, Processione in piazza San Marco (un detaglio), 1496, tempera su tela, Gallerie dell’Accademia, Venezia

3. Antonio Canal-Canaletto, *Il doge alla festa di San Rocco*, 1735 circa,olio su tela, National Gallery, Londra

4. Antonio Canal – Canaletto, *Il ritorno del Bucintoro al molo nel giorno dell'Ascensione,*1732 circa, olio su tela, Royal Collection, Windsor

5. Antonio Canal-Canaletto, *Regata sul Canal Grande,* 1732 circa; olio su tela, Royal Collection, Windsor

6. Andrea Vicentino, *La venuta di Henrico VIII re di Francia nel Lido di Venezia*, 1595-1600, olio su tela, Palazzo Ducale, Venezia

7. Joseph Heintz, *Caccia ai tori in campo San Polo*, XVII secolo, olio su tela, Galleria Doria Pamphilj, Roma

8. Giacomo Franco, *Il nuovo doge veneziano scelto in Piazza*, grafica, 1610.

9. Luca Carlevarijs, *L'arrivo dell'ambasciatore francese Henry Charles Arnold a Venezia*,1706, olio su tela, Rijksmuseum, Amsterdam

10. Giambattista Cimaroli, *La caccia dei tori in piazza San Marco*, prima del 1761, olio su tela, in possesso di Peter Jones, Chester

11. Francesco Guardi, *La festa del giovedì grasso in Piazzetta,* verso la fine degli anni'80 del Settecento, olio su tela, Musée du Louvre, Parigi

12. Francesco Guardi,*Concerto di dame*, 1782, olio su tela, Alte Pinakothek, Monaco di Baviera

13. Gabrielle Bella, *I funerali del doge nella chiesa dei santi Giovanni e Paolo,*1779/1792, olio su tela, Pinacoteca Querini – Stampalia, Venezia

14. Antonio Ioli, *Arrivo di Carlo di Borbone a Napoli,* 1750 circa, olio su tela, Prado, Madrid

15. Bernardino Bison, *Processione nuziale nel bacino di San Marco*, inizio dell'Ottocento, tempera su tela, in possesso privato

III PARTE
GIOVANI ITALIANISTI

Dijana NIKODINOVSKA

I PROVERBI COME UNITÀ DISCORSIVE

Il proverbio è la voce del popolo

Nel presente intervento intendiamo analizzare *il proverbio,* dal punto di vista dell'analisi del discorso, considerando questa unità paremiologica nella sua veste di unità discorsiva. Si tratta di una semplice scelta terminologica che si rialaccia alla teoria di Permyakov sulle unità paremiologiche, e sull'analisi strutturale e semantica delle stesse.

La ricerca si svilupperà in tre fasi: nella prima fase focalizzeremo la nostra attenzione sul livello discorsivo del linguaggio, nella seconda l'interesse si sposterà sul concetto di proverbio mentre nella terza e ultima fase saranno prese in esame le caratteristiche sintattiche e semantiche dei proverbi.

1. IL LIVELLO DISCORSIVO DEL LINGUAGGIO

Se, come lo intende l'enciclopedia Encarta, la nozione di **discorso** indica "*La massima unità linguistica, una struttura più lunga di una frase, con un senso compiuto e determinata da un'occasione comunicativa conclusa."*, allora possiamo dire che il livello discorsivo è uguale al piano della comunicazione ovvero che questo concetto racchiude non soltanto le unità compiute dal parlante ma anche quelle effettuate dall'interlocutore. In tal senso, il discorso può essere considerato come unità integrativa che contiene vari tipi di unità integranti. Tutte le unità che compongono il discorso condividono la seguente definizione: *un'unità discorsiva rappresenta un atto di discorso concepito come un'entità intonativa con un significato proprio*".

Passiamo quindi alla definizione del termine *unità paremiologica* data da Permyakov: "*Le unità paremiologiche rappresentano degli atti*

completi discorsivi ed indipendenti, e costituiscono il piano paremiologico del discorso". Dalle definizioni si può desumere che i concetti di discorso e di piano paremiologico del linguaggio coincidono in gran parte, in quanto le unità paremiologiche fanno parte delle unità discorsive, un concetto più vasto che ingloba anche le unità paremiologiche.

Il termine *paremia* proviene dal gr. παροιμία, composto da παρα -"para", e un derivato di οιμε - "racconto". Questo termine coincide con il termine *proverbio*, ma noi utilizzeremo la definizione di Permyakov che differenzia i due termini in questo modo: "*Le paremie sono delle unità discorsive memorizzate e clichéizzate che rappresentano delle situazioni monosceniche o relazioni tra gli oggetti".* Secondo questa definizione, Permyakov suggerisce l'esistenza del piano paremiologico secondo il quale includerebbe almeno 24 tipi di unità discorsive diverse tra cui proverbi, aforismi, indovinelli, profezie, detti pratici ed economici, credenze, benedizioni, maledizioni, brindisi, giuramenti, minacce, problemi, scioglilingua, ecc.

Sul piano discorsivo si differenziano tre piani nel discorso: piano lessicale, frasale e paremiologico basandosi su due criteri: criterio strutturale e semiotico. Secondo il criterio strutturale tutte le unità si suddividono in due gruppi: monorematiche e polirematiche. Lo stesso accade con il criterio semiotico che prende in esame le unità segnanti delle idee singole, cioè che servono da segni per oggetti (lessemi e frasemi) e le unità che segnano situazioni, cioè servono da segni per situazioni o relazioni tra gli oggetti.

Sempre secondo Permyakov si possono distinguere, sette funzioni pragmatiche e sette scopi pragmatici principali per cui le paremie assumerebbero le seguenti funzioni: funzione modellante visto che la paremia, assumendo questa funzione, provvede un modello (o pensiero) verbale o una situazione della vita reale; quella istruttiva il cui scopo è di istruirci a fare delle cose utili; la funzione prognostica, trovata in diversi tipi di paremie, ma decisamente la più presente negli auspici per la natura, nei credi (auspici superstiziosi), sogni profetici e detti oracolari - la cui essenza sta nel predire il futuro; la quarta funzione, quella magica - che è senza dubbio la più presente nei vari esorcismi, incantesimi, maledizioni, desideri, brindisi, giuramenti e certe minacce; l' essenza di questa funzione magica è di causare l'effetto desiderato con mezzi verbali e di imporre la propria voglia a qualcuno o alla natura; la quinta, è la comunicazione negativa, e il suo scopo è quello di comunicare qualcosa senza dire niente in realtà, o di evitare la risposta

ad una domanda imbarazzante; quella del divertimento; mentre la settima ed ultima funzione è quella ornamentale, la quale secondo molti paremiologi risulta essere di fondamentale importanza per tutti i detti folcloristici; la sua essenza risiede nell'abbellimento del discorso.

2. CONCETTO DI PROVERBIO

Proverbio è, di norma, un termine meno popolare dell'equivalente *detto.* Ma anche là dove sia d'uso comune, la forma lo dichiara di tradizione dotta. L'etimologia è chiaramente *verbum «espressione verbale, orale»*, con affissa preposizione, costrutto che interpreteremo come «*atto verbale che sta a rappresentarne un altro*», ovvero «modo di dire qualcos'altro». Questa definizione può corrispondere a *modo di dire, idiotismo, espressione idiomatica,* ma anche, nel caso più complesso, al significato che oggi si è soliti riconoscere al termine in oggetto: quello di frase finita con valore di sentenza. Da qualche decennio è introdotto il grecismo *paremia*, che abbiamo definito poc'anzi, che era inutilizzato nella lingua italiana, pur essendo la base di *paremiologia* e *paremiografia.* Nata sulla bocca di qualcuno e poi assunta socialmente nel codice comunitario della letteratura orale, una paremia diviene tale soltanto quando trasmigra nella memoria linguistica comunitaria, entrando così a partecipare del locale sistema linguistico, e dei suoi meccanismi mnemonici.

Cerchiamo adesso di definire la parola chiave della nostra ricerca, il ***proverbio***:

1) La definizione del proverbio che troviamo su Wikipedia (questa sarebbe la definizione più essenziale e compatta) è la seguente:

   Il **proverbio** *è una massima che contiene norme, giudizi, dettami o consigli espressi in maniera sintetica e, molto spesso, in metafora, e che sono stati desunti dall'esperienza comune. Essi generalmente riportano una verità (o quello che la gente ritiene sia vero): si dice infatti che i proverbi sono frutto della saggezza popolare o della cosiddetta "filosofia popolare", ma v'è chi sostiene che altro non siano che la versione codificata di luoghi comuni.*

Prendiamo in considerazione un'altra definizione, presa da Barlett Jere Whiting (Mieder, 2004:2):

> *Il* **proverbio** *è una espressione che, dovendo la sua nascita alla gente, testimonia la sua origine in forma e in frase. Il proverbio esprime apparentemente una verità fondamentale – cioè un verismo – in una lingua famigliare, spesso adorna, ma con allitterazione e rima. Spesso ha una forma breve, ma non necessariamente; spesso dice la verità, ma non necessariamente. Alcuni proverbi hanno un significato alla lettera e uno metaforico, ma tutti e due hanno un senso compiuto; ma più spesso ne hanno solo uno. Un proverbio deve essere venerabile; deve portare il segno dell'antichità, e siccome questi segni possono essere falsificati da persone intelligenti, allora dovrebbe essere attestato in diversi spazi e tempi. Quest'ultima precauzione si deve avere sempre quando si tratta della letteratura antica, avendo pochi testi a disposizione, o incompleti.*

Esistono migliaia e migliaia di proverbi in una moltitudine di culture e lingue nel mondo. Questi proverbi sono stati collezionati e studiati per secoli come utili segni linguistici di valori culturali e di pensieri. La più antica collezione di proverbi risale al terzo millennio a.C. Quest'ultimi erano inscritti su tavolette in lingua sumerica come testimonianza dei codici di condotta dei Sumeri e come osservazioni e contemplazioni della natura umana. La scienza che studia queste forme brevi è la paremiologia che ha una lunga storia visto che risalirebbe ai tempi antichi periodo in cui si poneva molta attenzione ai vari aspetti dei proverbi. I paremiografi sono quelli che si occupano della collezione e classificazione dei proverbi mentre i paremiologi studiano la definizione, la forma, la struttura, lo stile, il contenuto, la funzione, il significato e il valore degli stessi. I paremiologi di solito guardano ai proverbi da un inclusivo punto di vista mentre pian piano subentrano nei campi dell'antropologia, dell'arte, della comunicazione, della cultura, del folclore, della storia, della letteratura, della filologia, della psicologia, della religione e della sociologia.

L'organizzazione dei proverbi e già di per sé un'impresa ardua specialmente in un'ottica paremiografica. Il noto paremiologo finlandese Matti Kuusi (Mieder, 2004: 16) ha fatto una classificazione internazionale dei proverbi che inizia con tredici temi maggiori che, nella maggior parte, rappresentano gli aspetti fondamentali della vita umana:

1. Conoscenza pratica della natura
2. Fede e comportamenti basici
3. Osservazioni basiche e socio-logiche
4. Il mondo e la vita umana
5. Senso di proporzione
6. Concetto di moralità
7. Vita sociale
8. Interazione sociale
9. Comunicazione
10. Posizione sociale
11. Convenzioni e norme
12. Affrontare e imparare
13. Tempo e il senso del tempo

In questi temi sono incorporate 52 sotto-classificazioni. Per esempio il tema *Vita sociale* contiene otto classi:

a) Parentela
b) Sviluppo (di una persona)
c) Figlio / genitore (crescere)
d) Uomo / donna (posto nella società)
e) Matrimonio
f) Giovinezza / vecchiaia
g) Salute / malattia
h) Morte / i morti

3. CARATTERISTICHE SINTATTICHE E SEMANTICHE DEI PROVERBI

Secondo Tvrtko Čubelić (cit. in Китевски, 1988:26), il noto paremiologo croato, il termine *proverbio* indicherebbe un detto corto, pittoresco e intelligente, un pensiero che proviene dall'esperienza della vita vissuta, e accertato da eventi nella società, nella natura, e nella vita umana.

Seguendo questo ragionamento, i proverbi, nella loro essenza sono:

- detti corti, contratti, e profondamente pensati
- portatori di un giudizio completo e cristallizzato, un ragionamento o una conclusione

- comunicatori di contemplazioni, pensieri e opinioni su diverse questioni e eventi nella natura, la società e la vita umana
- la conseguenza di una esperienza significativa.

Prima di proseguire con l'analisi, desideriamo sottolineare che il nostro campo di ricerca non si limiterà soltanto ai proverbi, vieppiù prenderà in esame le locuzioni proverbiali che differiscono per forma dai proverbi, essendo più corti, monoscenici, e non completamente cristallizzati come quest'ultimi.

I proverbi costituiscono una categoria semantica. In altre parole, hanno un significato che possiamo definire e che ci può dare delle informazioni generali grazie alle quali è possibile prevedere quali unità discorsive potrebbero divenire dei proverbi e in quali condizioni. Georges Kleiber, il noto linguista francese, formula questa ipotesi sulla semantica proverbiale: "*Il proverbio rappresenta una denominazione, e denomina una situazione generale di un tipo particolare. Il suo tratto distintivo è di essere quasi sempre tradizionale e popolare, ma nel senso di un uso comune e universale*."

Sulla base dei temi che comunicano, i proverbi vengono suddivisi in due gruppi inuguali fondamentalmente diversi: il primo gruppo è relativamente esiguo e consiste di paremie *monotematiche,* ed il secondo, alquanto più grande, consiste di paremie *politematiche.*

Prendiamo in considerazione gli esempi seguenti:

a) Essere una chimera.

b) Meglio andare a letto senza cena, che alzarsi con debiti.

Nel primo esempio abbiamo una locuzione proverbiale in cui vediamo svolgere soltanto una azione rappresentata da una scena, mentre nel secondo esempio si notano chiaramente le due scene diverse utilizzate per esprimere l'intera idea.

Grammaticalmente, i proverbi costituiscono due maggiori classi. Prendiamo in esame i seguenti proverbi:

a) Piantare in asso.

b) Beltà e follia vanno spesso in compagnia.

I detti che sono completamente clichéizzati, cioè consistono solo di elementi stabili e non sono soggetti a cambiamenti o aggiunte nel discorso, chiamati *chiusi*, e questo sarebbe il caso del secondo esempio; al contrario, i detti che sono solo parzialmente clichéizzati e che contengono parti variabili che vengono modificati nel discorso, si chiamano *aperti*. Questo tipo di proverbi ha bisogno di un contesto per realizzarsi e per assorbire la forma finale (in questo caso, l'elemento mancante sarebbe il soggetto, oppure il soggetto e l'oggetto diretto insieme).

Un'altra caratteristica strutturale dei proverbi è proprio la loro natura ***binaria***, in altre parole, i proverbi si presentano a noi quasi sempre in questa forma dicotomica: causa – effetto; atto - conseguenza; azione – reazione; domanda – risposta.

1) Dagli amici mi guardi Dio. Che dai nemici mi guardo io.

2) Quando l'angelo diventa diavolo, diventa arcidiavolo.

3) Chi e schiavo delle ambizioni, ha mille padroni.

Dal punto di vista strutturale, possiamo fare un'ulteriore distinzione tra i proverbi:

1. quelli composti da proposizioni semplici che a loro volta vengono divisi in:

a) frasi affermative;
es. *Il dubbio è padre del sapere.*
b) frasi negative;
es. *Non c'è rosa senza spine.*
c) frasi imperative (consigli) ecc.;
es. *Vivi alla giornata.*

2. e quelli composti da frasi complesse (periodo), che a loro volta vengono divisi in:

a) frasi temporali:
es. *Quando l'angelo diventa diavolo, diventa arcidiavolo.*
b) frasi relative ecc. :

es. *Chi dice quel che non deve, sente quel che non vuole.*

Come abbiamo visto, i proverbi possono assumere tantissime forme, ma la conclusione è solo una: i proverbi hanno sempre qualcosa da rimproverare, hanno sempre una giustizia e una verità da custodire, hanno sempre i più deboli da proteggere, ed in fine, i proverbi portano l' enorme responsabilità di tramandarci quel sapere primordiale, antico, istintivo, intuitivo, che per la prima volta si stava concependo quando gli umani ancora vivevano nella società primitiva.

Concludiamo con alcuni proverbi sui proverbi scelti a caso:

Dov'è proverbio non chiedere consiglio.
Si dice proverbio perché è provato.
I proverbi li facevano i vecchi, ci stavan cent'anni e li facevan sulla comoda.
Il proverbio è sempre vero, ma non lo si capisce per intero.
Quando non c'erano libri bastavano i proverbi.
I nostri vecchi si mangiarono i capponi e ci lasciarono i proverbi.
I proverbi son dritti per i dritti e gobbi per i gobbi.
I proverbi non sbagliano mai.

BIBLIOGRAFIA:

BECCARIA, G. L. (dir.), *Dizionario di linguistica di filologia, metrica, retorica, diretto da Gian Luigi Beccaria*, EINAUDI, Torino, 1994.

КИТЕВСКИ, М., *Фолклорни бисери*, Македонска книга, Скопје, 1988.

KLEIBER, G., *Petite sémantique des proverbes avec une vue spécial sur les proverbes métaphoriques* (Université Marc Bloch de Strasbourg).

MIEDER, W., *Proverbs, A Handbook*, Greendwood Press, 2004, London.

НИКОДИНОВСКИ, З., *Семиологија на говорот и јазикот*, 2-ри Август, Штип, 2007.

PERMYAKOV, G.L., *From proverb to folk-tale*, "Nauka" Publishing House, Moscow, 1979.

http://it.wikipedia.org/wiki/Proverbio

http://www.proverbi-italiani.com/

Branka GRIVČEVSKA

IL CONGIUNTIVO NELL′ ITALIANO E I SUOI CORRISPONDENTI NEL MACEDONE

MODO E MODALITÀ IN ITALIANO

Nel presente contributo si prendono in esame le caratteristiche del congiuntivo nella lingua italiana e i suoi corrispondenti nella lingua macedone.

Il modo fa parte delle categorie grammaticali, intese come serie di forme flessionali che, per struttura fonologica e contenuto, sono caratteristiche di determinate classi di parole. Per questo esse sono dette anche categorie morfologiche o morfosintattiche. Tipiche categorie verbali sono la persona, il numero, il tempo, la diatesi e il modo.

I modi del verbo sono sette:

1. si dicono *finiti* quelli che in ciascuna loro voce suggeriscono anche il tempo e la persona;
2. si dicono *indefiniti* quelli che in ciascuna loro forma suggeriscono il tempo, ma non la persona.

Modi finiti sono:

- l'indicativo,
- il congiuntivo,
- il condizionale e
- l'imperativo.

Modi indefiniti sono:

- il participio,
- il gerundio e
- l'infinito.

Tutte le forme verbali finite esprimono determinati stati di cose, ossia contenuti e li porgono in relazione con la realtà extralinguistica. Questo processo viene definito come predicazione.

Una delle funzioni centrali dei modi è quella di distinguere se il contenuto espresso è affermato come fatto oggettivo o è presentato soltanto come raffigurazione soggettiva, ad esempio desiderio o suppo-sizione. Ogni frase di forma verbale finita deve, nella misura in cui si presenta come enunciato autonomo, prendere posizione rispetto alla validità e alla relazione col mondo esterno del suo contenuto.

Le forme verbali indefinite, che d'altra parte fanno parte dalla classe dei nomi, non contengono nessuna indicazione su una relazione col mondo esterno e del suo contenuto, ma essi nominano soltanto, senza predicare, senza dire nulla.

Simile indicazione sulla validità di uno stato di cose espresso linguisticamente viene definita modale e ricondotta alla categoria di significato della modalità.

Termini di questo tipo sono usuali anche in una particolare forma della logica, la cosiddetta logica modale, in cui le frasi vengono distinte a secondo che siano necessariamente o possibilmente vere oppure non vere. Anche in altre due forme speciali della logica modale si parla di modalità.

La logica epistemica (dal greco *episteme* = sapere, conoscenza) si occupa della struttura logica di enunciati il cui contenuto venga presentato come conosciuto oppure come creduto. La modalità episte-mica si riferisce alla valutazione della validità di un enunciato fatta del parlante, il quale può considerare l'esistenza di uno stato di cose sicura, probabile o possibile.

La logica deontica (dal greco *dei* = è necessario, si deve), invece è la logica dell'obbligatorietà, di ciò che è permesso e di ciò che è vietato. La modalità deontica informa se la realizzazione di uno stato di cose sia richiesta, permessa o proibita, e anche se essa sia desiderata o perseguita. Essa è collegata alla categoria temporale del futuro.

Entrambi le modalità la epistemica e la deontica si riferiscono all'atteggiamento del parlante o del referente del soggetto della predicazione rispetto alla realizzazione di uno stato di cose.

PRINCIPALI TIPI DI CONGIUNTIVO

Si individuano tre tipi principali di congiuntivo, il cui elemento comune è che essi non compaiono in frasi che riproducano il fatto e che al contempo fungano da obiettivo della comunicazione.

I tre tipi di congiuntivo sono:

- il congiuntivo volitivo

- il congiuntivo dubitativo (epistemico)
- il congiuntivo tematico, o fattivo, di valutazione

IL CONGIUNTIVO VOLITIVO

Le frasi volitive sono quelle che esprimono la volontà del soggetto sintattico della predicazione riguardo alla realizzazione del contenuto della frase subordinata , cioè egli vuole o non vuole che lo stato di cose descritto nella frase dipendente venga realizzato.

A differenza delle frasi principali al congiuntivo "Nessuno dica una parola" (Никој да не каже ни збор), qui il significato volitivo viene indicato solo dal predicato che descrive uno stato di cosa, ma primariamente da un' espressione lessicale della frase sovraordinata. Modo e modalità della frase sovraordinata sono in questo caso privi di interesse (Voglio / Non voglio / Vorrei / ... voglia che nessuno dica una parola = Сакам / Не сакам / Би сакал ... сака никој да не каже ни збор), a meno che il carattere volitivo dell'enunciato non risulti esclusivamente da essi.

Attraverso la divisione tra la frase principale modalizzante e frase modalizzata, la volontà del soggetto della predicazione può venire qualificata esplicitamente come desiderio, preghiera, richiesta, ordine, permesso, intenzione; d'altra parte, si può esprimere non solo la volontà del parlante, ma anche la volontà di qualsiasi altra persona: Voglio / Vuole / Vogliono che nessuno dica una parola.(Сакам / Сака / Сакаат никој да не каже ни збор.)

Qui si includono anche le frasi che presuppongono, ma senza nominarlo esplicitamente, un portatore di volontà o un'istanza che pone una norma :

Occorre che tu venga subito.
Треба да дојдеш веднаш.
È necessario che tutti si presentino a quella conferenza.
Потребно е сите да присуствуваат на тоа предавање.
Bisogna che lei rilegga questo libro.
Неопходно е таа да ја прочита оваа книга.

Il congiuntivo volitivo nella lingua macedone si traduce con la costruzione *da+indicativo (да + индикатив)*. Il tempo che si usa per la

maggiore è il presente indicativo (lo si può vedere negli esempi sopraccitati). La traduzione macedone:

Треба / Мора *да ја видиш* таа изложба.
Occorre che tu veda quella esposizione.

I verbi con cui si traduce di solito sono verbi esprimenti un desiderio, una preghiera, un divieto, un'esortazione, un permesso, un ordine: *треба, мора, неопходно е, сака, бара, моли, забранува, посакува, наредува.*

Сака да одат на одмор во Турција.
Vuole che vadano in Turchia per le vacanze.
Посакувам да не се разболува веќе никогаш.
Desidero che non si ammali mai più.
Наредувам никој да не ме вознемирува.
Ordino che non mi disturbi nessuno.

In questo modo si distinguono modalità volitiva soggettiva e modalità oggettiva o deontica.

L'elemento volitivo non deve essere obbligatoriamente contenuto nel predicato della frase principale, ma può essere introdotto da alcune congiunzioni che stabiliscono la relazione mezzo/fine tra frase principale e subordinata:

Aveva studiato tanto affinché superasse l'esame.
Многу учеше за да го положи испитот.
Anna segue una dieta perché dimagrisca.
Ана држи диета за да ослабне.

Questi esempi possono essere trascritti in :

Aveva studiato tanto perché voleva superare l'esame.
Учеше многу бидејќи сакаше да го положи испитот.
Anna segue una dieta perché voleva dimagrire.
Ана држеше диета бидејќи сакаше да ослабне.

Questi esempi in macedone saranno tradotti con le frasi finali. Nelle frasi finali la subordinata si lega alla sovraordinata con la

congiunzione *ga*, la quale si può trovare insieme alla preposizione *за* (per, perché, affinché).

Дојди за да зборуваме. = Дојди ако сакаш да зборуваме.
Vieni affinché parlassimo. = Vieni se vuoi che parlassimo.

La parte della frase sottolineata (*voleva superare l'esame e voleva dimagrire*) esprime l'elemento volitivo, il quale non è contenuto nel predicato della sovraordinata.

Le frasi subordinate dipendenti da espressioni volitive non comunicano nessun fatto dato che la realizzazione dello stato di cose in oggetto deve essere ancora realizzata o impedita. Il fattore d'insicurezza accomuna l'uso del congiuntivo alla sua utilizzazione nelle frasi dubitative.

A differenza di quelle frasi modalizzate in senso dubitativo qui non si tratta della possibilità o probabilità della realizzazione di uno stato di cose, ma piuttosto del modo d'espressione della volontà di realizzarlo oppure di impedirlo.

In entrambi i casi il contenuto della subordinata non sarà asserito, né nel senso logico, né in quello comunicativo della parola.

Una frase volitivamente modalizzata è qualcosa di fondamentalmente diverso da un'asserzione. Perciò il tratto distintivo "non assertivo" è proprio il congiuntivo volitivo, marcato in modo particolarmente netto.

Per questo motivo il congiuntivo volitivo è più usato rispetto al congiuntivo dubitativo e quello tematico. Esso è presente in tutti i registri. La posizione speciale del congiuntivo volitivo in italiano è rafforzata del fatto che le frasi indipendenti al congiuntivo appartengono in prevalenza a questo tipo.

CONGIUNTIVO TEMATICO, O FATTIVO, DI VALUTAZIONE

Il congiuntivo si può utilizzare anche in frasi che non hanno nessun valore dubitativo:

Gli dispiace che Luca non resti più tempo.
Жал му е поради тоа што Лука не останува подолго.
Erano tristi che viaggiassero soli.
Беа тажни зашто патуваат сами.

Negli esempi la verità della frase dipendente e la certezza del soggetto della predicazione o del parlante non sono affatto in discussione. Si tratta del fatto che la verità della frase dipendente è presupposta dal parlante. La presupposizione è condizione necessaria per frasi di questo tipo: ci si può dolere o rallegrare solo di ciò che si ritiene sia un fatto. Perciò i predicati di questo tipo sono definiti fattivi e di regola possono reggere come complemento il sostantivo complesso "il fatto che p" (dove per P si intende la presupposizione, la premessa, l'ipotesi, la supposizione)

Gli dispiace il fatto che Luca non resti più.
Жал му е поради фактот што Лука не останува повеќе.
P=Luka non resta più

In caso di negazione, interrogazione e condizionalità, il contenuto di verità della frase dipendente, o la valutazione della sua fattualità, rimane costante:

Non gli dispiace il fatto che Luca non resti più.
Не жали поради фактот што Лука не останува повеќе.

Questa frase presuppone: Luca non resta più, sia per il parlante che per il soggetto della predicazione.

Il fatto della frase dipendente non viene comunicato, asserito come uno stato di cose realizzato, ma presupposto come fatto già accaduto.

Quello che si deve comunicare è solo il contenuto della frase sovraordinata che esprime una valutazione, nel senso più ampio possibile, del fatto descritto nella frase subordinata. Secondo il carattere della frase principale si spiega anche il termine di congiuntivo soggettivo, che è illusorio, poiché la resa dell'evento della subordinata in quanto tale non contiene niente di soggettivo.

Le frasi date sopra sono esempi che si usano in casi in cui il parlante parte dal presupposto che all'ascoltatore sia noto il fatto descritto dalla frase subordinata . Questo non significa naturalmente che una simile supposizione sia per forza corretta; o perché il parlante può valutare male le cognizione dell'ascoltatore, o perché egli può usare di proposito questa forma di enunciato per ottenere particolari effetti retorico-stilistici.

La verità di simili frasi dipendenti è presupposta inerentemente, cioè non dipende da un contesto ulteriore, ed esse hanno nel caso normale, non marcato, un valore comunicativo inferiore rispetto alla corrispondente frase sovraordinata; possono perciò essere definiti come tematiche.

Il congiuntivo qui compare di regola, ed ha la funzione di connotare una frase, o una sua parte, come non-comunicativa. La tematicità inerente di queste frasi subordinate significa mancanza di autonomia comunicativa, per cui il congiuntivo avversa l'attenzione verso la valutazione personale espressa nella frase principale. Si ha anche una dipendenza sintattica più forte. Mentre una frase subordinata dipendente da un verbo epistemico come CREDERE o PARERE può venire anteposta come frase autonoma all'indicativo anche alla frase principale:

È già arrivato, credo.
Веќе е пристигнат, мислам.

Ma se si tratta di una frase subordinata dipendente da un verbo fattivo, l'anteposizione della frase subordinata come indipendente non è possibile:

È già arrivato, mi dispiace.
*Веќе е пристигнат, жал ми е.

Questo esempio può essere valido soltanto se lo si interpreta come formato da due frasi, autonome:

È già arrivato, (e questo) mi dispiace.
Веќе е пристигнат, заради ова жалам.

Lo stesso vale anche per una frase subordinata dipendente da un predicato volitivo :

Anna mi scrive subito, voglio.
*Ана ми пишува веднаш, сакам.

L'anteposizione della subordinata come indipendente è impossibile anche nelle frasi che contestano esplicitamente la verità della subordinata:

Sono già licenziati, non credo.
*Веќе се отпуштени од работа, не верувам.

Il congiuntivo tematico, o fattivo, o di valutazione nella lingua macedone va tradotto con le frasi causali. Le congiunzioni con cui si traduce sono: *зашоа шшо, зашшо, бидејќи, йоради шоа шшо, дека, оши* (perché , poiché , ché , ecc.).

И не треба ништо да те мачи, затоа што сме синови на еден Бог! (Л. Каровски)
E non debba tormentarti niente, perché siamo tutti figli di un Dio!

IL CONGIUNTIVO DUBITATIVO (EPISTEMICO)

Le frasi dubitative fanno parte dell'ambito della modalità epistemica, cioè modalità del sapere e del credere, che riguarda la valutazione fatta dal parlante, e dal corrispondente soggetto della predicazione, della validità di un'asserzione oppure della possibilità di esistenza di uno stato di cose. Il dominio di questa modalità si estende da una relativa certezza che lo stato di cose espresso dalla subordinata non è realizzato (Non credo che p) o da un'assoluta certezza, se viene inclusa qui la negazione netta alla verità (Non è vero che p) attraverso varie gradazioni del dubbio
(Dubito/ Metto in dubbio che p) e dell'insicurezza, fino ad una supposizione più o meno attenuata o realizzata (È possibile/ Pare / Suppongo / Credo che p). Il dominio si estende dalla certezza della non esistenza fino all'incertezza dell'esistenza. Proprio in quest'ambito al posto del congiuntivo può essere scelto un futuro o un condizionale:

Credo che studierà.
Мислам / верувам дека (ќе) учи.
Voglio tanto che verrà.
Многу сакам да дојде.

Un margine d'insicurezza nei confronti della validità di una frase è motivo sufficiente per l'impiego del congiuntivo, però non è necessario.

Il congiuntivo epistemico o dubitativo nella lingua macedone si tradurrà con l'indicativo e i verbi che si usano sono verbi che esprimono un'incertezza, dubbio, insicurezza. Tali verbi sono: *мислам, (не) верувам, можно е, претпоставувам, ми се чини* (pensare, (non) credere, è possibile, supporre, dubitare ecc.), ma sempre seguiti dall'indicativo, soprattutto con il presente e raramente con il futuro (se al posto del congiuntivo è usato il futuro).

Тие мислеа оти и тој со нив ќе чека. (В. Малески)
Loro pensavano che anche lui avrebbe aspettato con loro.
Секој мисли дека е најубаво родното место.
(П. М. Андреевски)
(Ognuno pensa che il proprio luogo di nascita sia il più bello.)

Data l'assenza del congiuntivo nella lingua macedone e il fatto che tale dissimetria fra le due lingue possa essere fonte di transfer negativi nell'apprendimento della lingua italiana da parte di apprendenti macedoni, siamo del parere che questo argomento merita di essere approfondito.

BIBLIOGRAFIA:

RENZI, L., SALVI, G., *Grande grammatica italiana di consultazione",* Mulino, 1991.

TRIFONE, P., DARDANO, M.,"Grammatica italiana. Con nozioni di linguistica", Zanichelli, 1995

KATERINOV, K., *La lingua italiana per stranieri – corso medio*, Edizioni Guerra, 2004

KATERINOV, K., *La lingua italiana per stranier*" – *corso superiore*, Edizioni Guerra,

SERIANNI, L., (con la collaborazione di Alberto Castelvecchi), *Italiano: Grammatica, sintassi, dubbi*, Garzanti, 2000

БОЈКОВСКА, С., МИНОВА – ЃУРКОВА, Л., ПАНДЕВ, Д., ЦВЕТКОВСКИ, Ж., *Македонски јазик за средно образование*, Просветно дело, Скопје, 1998

МИНОВА-ЃУРКОВА, Л., *Синтакса на македонскиот стандарден јазик,* Магор, Скопје, 2000

Vesna PETROVA-KOCEVA

COME PARLANO I GIOVANI ITALIANI D’OGGI

Introduzione

L’obiettivo del presente lavoro è quello di analizzare il lessico del linguaggio giovanile, esaminando il corpus proveniente da alcune riviste giovanili italiane, da alcuni film italiani con i giovani come protagonisti e dai siti internet che contengono forum e commenti dei giovani.

I giovani tendono a distinguersi dalle generazioni che li hanno preceduti, attraverso l'utilizzo di particolari codici comunicativi che consentono loro di spiegarsi e di comprendersi con un linguaggio nuovo e originale che non corrisponde in genere al linguaggio di una generazione, bensì esistono diversi linguaggi giovanili che hanno tutti le loro caratteristiche proprie. La nascita del linguaggio giovanile può essere attribuita ad un desiderio di allontanamento dalla lingua comune che subisce l’influenza delle generazioni giovanili che la adattano alle loro esigenze di gruppo, ricavandone dei linguaggi fortemente espressivi e figurativi.

Il linguaggio giovanile viene impiegato in primo luogo per esprimere l’appartenenza a un determinato gruppo sociale, con la tendenza di confermare l’identità di gruppo, di inviare un segnale della propria appartenenza al gruppo di riferimento e di rendere ermetica la comunicazione a chi è estraneo al gruppo stesso. La lingua permette ai membri del gruppo di riconoscersi reciprocamente e di distinguersi da chi non ne fa parte.

I giovani sono sempre di più “in movimento” e il loro linguaggio è in continua evoluzione. Tra i giovani nascono tutto il tempo nuove parole ed espessioni. Le relazioni con nuove culture e le influenze portate dall’estero producono sempre nuovi elementi per il linguaggio dei giovani, il quale viene arricchito assorbendo materiale linguistico dalle lingue straniere, dai gerghi e dai linguaggi settoriali.

Meccanismi per coniare il lessico

Tutti i diversi linguaggi giovanili hanno le loro caratteristiche proprie, ma hanno anche qualcosa in comune. L'arricchimento del lessico giovanile si effettua mediante le metafore, i prestiti, i tecnicismi, l'iperbole, la metatesi, i latinismi, i diminutivi l'abbreviazione e altri meccanismi di formazione di parole con gli elementi offerti dalla lingua comune.

Metafora

Il ricorso a metafore è il tipico serbatoio giovanile per la coniazione di neologismi e fraseologie espressive, spesso effimere. La metafora è una delle figure retoriche più frequentemente utilizzate dal linguaggio giovanile. La metafora ha spesso carattere scherzoso, ad esempio si dice *pizza* per *una persona pesante o noiosa, avorio* per *dente*, *fari* per *occhi*, *canotto* per *una ragazza che si è rifatta le labbra o il seno, angelo custode* per *poliziotto, catrame* per *una ragazza brutta, elmo* per *casco, nonno* per dire *noioso*, si dice *vede i film alla radio* invece di *parla senza senso*, *mi deve 300 sacchi* al posto di *mi deve 300 euro, autostrada* per dire *ragazza piatta, farsi i film* per dire *illudersi, clonare* per dire *imitare l'aspetto ed il comportamento di una persona.* Sono frequenti le scelte metaforiche che riguardano alcuni campi lessicali molto produttivi nell'ambito giovanile come per esempio quello della gastronomia, ad esempio *cozza* per definire *brutta ragazza, gelatina* per dire *malinconia*, *gnocca* per *bella ragazza*, *provolone* per dire *imbecille, maccarone* per *stupidone, mandarini* per *siciliani,* ecc.

Abbreviazione

Il troncamento dei nomi appartiene fortemente al linguaggio giovanile. Le forme abbreviate più comuni sono: *mega* per *grande, prof* o *sore* per *professore, raga* al posto di *ragazzi, mate* per *matematica, ami* per dire *amici*, *ape* per *aperitivo*, *insuffi* per *insufficienza, stupe* al posto di *stupendo, punta* per *appunatamento.* Questo fenomeno si estende poi anche a livello della frase: *chisse* al posto di *chi se ne frega, sei la simpa della compa* per dire *sei la simpaticona della compagnia*, ecc.

Prestiti

I giovani tendono ad accogliere e diffondere gli elementi internazionali per essere diversi rispetto agli altri. Un serbatoio

inesauribile sono i forestierismi, la maggior parte dei quali proviene dall'inglese.

Ad esempio *il classico album di foto è out* invece di dire *è fuori moda*; *ti ritieni una friend-victim* per definire *un'amica vittima; il frontman della band* per dire il *cantante del gruppo musicale; cool* per *eccellente*; *scarpe killer* per dire *scarpe con tacchi alti; sono il tuo love* per *sono il tuo amore; me lo dici in the face* per dire *me lo dici in faccia; il player* significa *musicista; question time* per *interrogazione, dance floor* per *una pista da ballo, un boy* al posto di *un ragazzo, look* per *aspetto fisico, kiss* invece della parola italiana *baci, school* per dire *scuola, le extensions* significa *capelli finti annodati ai veri, la star ed il suo personal trainer* per dire *un personaggio famoso ed il suo allenatore personale, una maxi bag bianca* invece di dire *una grande borsa bianca, l'ultimo step* al posto di *l'ultimo passo* ecc.

Per superare la "banalità" della lingua comune o per fortificare il messaggio i giovani scelgono la parola o l'espressione inglese invece di quella italiana, per esempio: *hi, hello, no problem, don't worry, thanks, yes, help me*, ecc.

Il linguaggio dei giovani viene arricchito mediante la composizione, ad es. *risposta flash* per *risposta immediata, scoperta shock, beauty consiglio,* ecc.

Si incontrano molti esempi di parole coniate che hanno come base la parola inglese ad esempio *sukare* significa *fare schifo,* dall'inglese *to suck, nerdare* dal termine inglese *nerd* che indica solitamente *il secchione, craftare* dall'inglese *to craft* che significa *produrre, costruire; kikkare* dall'inglese *to kick* che significa *dare un calcio, sloggarsi* costruito sull'inglese *to log (on*) significa *accedere* (in questo caso al gioco online), *luccherai* costruito sull'inglese *to look* per dire *guarderai.*

I giovani usano parole o espressioni provenienti dallo spagnolo, ad esemipo *chico e chica* per *ragazzo o ragazza, besos* invece di *baci, guapo* sostituisce la parola italiana *bello*, il saluto spagnolo *hola* invece di *ciao, no tengo dinero* per *non ho soldi, me gusta* sostituisce *mi piace, con mucho gusto* per dire *con piacere.*

I giovani usano parole prese dal tedesco come *blitz,* nell'espressione *sei proprio un blitz* per dire *non capisci niente,* mentre in tedesco la parola *blitz* significa guerra-lampo, *geilissimo* per dire *bellissimo,* dalla parola *geil* che significa *cosa bella, accattivante.*

Ironia

Un'altra componente innovativa si riscontra nel parlare ironico, se non addirittura cinico, dei giovani. Gli eufemismi ed i disfemismi producono una connotazione ironica o dispregiativa come elemento di una tecnica ludica. Così *i genitori* diventano *i sapiens, jurassic, fossili, dinos (dinosauri)* con riferimento all'età necessariamente avanzata rispetto a quella dei figli, *barella* al posto di *cocaina*, perché chi ne fa uso finisce in barella, *uomo* per definire *una ragazza molto brutta*, *sei un bagaglio* per dire *sei pesante, mi sono rifatto il bulbo* per dire *mi sono fatto i capelli*, *berlusconare* per dire *parlare di cose impossibili, fantasticare; fare la nanna insieme* invece di *passare la notte insieme*.

Iperboli

L'iperbole è una delle figure retoriche più utilizzata dai giovani. Le iperboli come *mi piace da morire, sono pazza di lui, mi diverto una follia, da dio, bestiale, pazzesco,* appartengono alla lingua comune e sono presenti nei dizionari. Le iperboli amplificano il significato della frase, ad esempio: un vestito sexy *da mozzare il fiato e mandare sotto la tenda a ossigeno* per dire *così sexy da bloccare il respiro e mandare lo spettatore all'ospedale*. Negli esempi *cerco di non annegare nel mare dei tuoi messaggi* o *sono innamorato della ragazza più bella del pianeta,* l'iperbole viene usata per descrivere grandi quantità di messaggi o per esprimere la superiorità estrema. I giovani usando l'iperbole esagerano fino all'irrealtà, ad esempio: *il cuore batte a duemila* per dire *il cuore batte forte*; *sono ere che non ci vediamo* per dire *non ci vediamo da tanto tempo.*

Tecnicismi

Ovviamente i linguaggi settoriali preferiti sono quelli più a portata di mano, quello informatico innanzitutto e quello delle scienze. Per quel che riguarda *il settore dell'informatica,* ci troviamo in un campo in continuo sviluppo dato il grande interesse dei giovani per la comunicazione in rete e per tutto quello che ha connessione con il mondo virtuale. Il ruolo del lessico informatico è molto significativo per quel che riguarda il cambiamento semantico subito dalla parola base. I ragazzi preferiscono le forme abbreviate, rapide ed espressive come *nick* per dire *nome* (da *nickname* il soprannome da scegliere per entrare nelle chatline), *emailare* al posto di *scrivere*, *chatare* per *comunicare in rete, messaggiare* per *mandare messaggi* oppure *non me ne importa un bit* per

non mi interessa; *la serata è stata un floppy* per dire che *non è andata bene*; *controlla il tuo hardware* al posto di *controlla il tuo aspetto fisico.*

Le parole prese dai lessici speciali hanno bisogno di modifiche semantiche. Dal linguaggio tecnico si usano parole come: *telaio* per dire *fisico*, *tecnico* per definire *una persona lucida ed efficiente*, *rullo* per dire *in continuazione* (ad es."Mi faccio canne a rullo") che fa riferimento alla catena di montaggio della fabbrica. Molto interessanti sono anche i verbi: *sbobinare o andar fuori dalle bobine* con il significato di *andar giù per eccesso di alcool*; *svalvolare* per dire *uscir di testa*, l'espressione *a manetta* al posto di *velocissimamente* o la parola *citofono* per definire *brutta ragazza.*

L'ambiente dell'alta moda porta alla formazione di parole tipo: *cabinotto* per dire *figlio di papà che veste con abiti firmati*; *oliverino* oppure *super cabinotto* per definire *uno che si veste come i cabinotti classici ma con marche più esclusive tipo Prada, Armani.*

Latinismi

I giovani utilizzano a volte i latinismi, per esempio *tot* al posto di *molto*, *domus* al posto di *casa*, *felix* per dire *felice*, *pedibus* invece di dire *a piedi*.

Diminutivi

Il linguaggio dei giovani è poi fitto di diminutivi e vezzeggiativi. Si parla di *vespino* per indicare il noto mezzo a due ruote, oppure dicono *celly* al posto di cellulare.

Parole Macedonia

Una certa frequenza hanno nel linguaggio giovanile le cosiddette **parole macedonia**, ad esempio *ganziale* risulta da "ganzo + bestiale" per definire *un amante eccezionale*, *handicapace* da "handicappato + capace" per definire *uno che non è in grado di fare niente, discotarro* è un incrocio fra *disco* e *tamarro*, che sarebbe il *tamarro* ("cafone") della discoteca, *tazzoro* da "tamarro+zotico".

Sigle e simboli

Nella lingua scritta si usano soprattutto le sigle ed i simboli. La lettera x è nella matematica il segno di moltiplicazione e viene utilizzata per sostituire la preposizione *per*, ad esempio per scrivere *perché* si usa la lettera *xché*, il segno dell'addizione "+" si usa per sostituire *più*, il

segno della sottrazione “-“ si usa al posto di scrivere *meno*, le lettere *TVB* invece di scrivere *ti voglio bene*, le lettere *DGT* invece di scrivere *digiti, treno* si scrive con il numero *3no, int* per *interessante, bpm* al posto di *beats per minute* o *battiti al minuto.*

Metatesi

Fenomeno fonetico in base al quale uno o più suoni cambiano posizione all'interno di una parola, per esempio i giovani dicono *drema* al posto di *madre*, *glifi* per dire *figli.*

Conclusione

Possiamo concludere che si tratta di un linguaggio in continua evoluzione che ha la straordinaria capacità di rinnovarsi ed è difficile quindi parlare di un (unico) linguaggio giovanile. I giovani trasformano rapidamente la loro lingua e sembra allora impossibile fotografare una lingua in movimento. Molte delle parole presentate in questo lavoro che sono oggi in voga hanno un carattere effimero e saranno abbandonati nel giro di breve tempo per essere sostituite da nuovi vocaboli. Qundi la mia ricerca sembra non aver fine.

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA:

BANFI, E. e SOBRERO, A., Il *linguaggio giovanile degli anni Novanta. Regole, invenzioni, gioco*, Bari, Laterza, 1992.

BERRUTO, G. , “Sociolinguistica dell’Italiano Contemporaneo”, ***in*** La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1987

CORTELAZZO, M. A. “Il parlato giovanile” In: a cura di L. Serianni & P. Trifone (eds.) Storia della Lingua Italiana, vol. 2, Scritto e Parlato. Torino: Einaudi. 291–317, 1994 (http://www.maldura.unipd.it/ romanistica/cortelazzo/cortelazzo.pdf)

http://www.campo7.com/itl111/Linguadeigiovani.pdf

http://www.elledici.org/catechesi/scuola/scuola.php?ID=10876

http://www.ragazzamoderna.it/

http://www.cioe.it/fashion

Branka NIKOLOVSKA

STRATEGIE DI COMUNICAZIONE E INTERLINGUA

La dinamica della vita odierna impone la necessità di una maggiore comunicazione in ogni campo sociale. Con i moderni mezzi di comunicazione ed i mass-media, si abbattono i confini e si ottiene un contatto facile in ogni sfera della vita quotidiana. La necessità di comunicazione a livello internazionale, da parte sua richiede imprescindibilmente la conoscenza di varie lingue straniere, che porta le varie lingue mondiali ad un contatto immediato. Perciò, oggi non si può più parlare di una lingua "pura" e "incontaminata", cioè priva di influenze di culture o linguistiche esterne. A seconda delle lingue parlate (L1, L2 o L3) e della situazione sociale in cui esso si stabilisce, possiamo parlare di contatto linguistico:

1. Quando un parlante nativo (della L1) entra in contatto con un parlante non nativo (di una L2);
2. Parlanti non nativi che comunicano tra loro tramite una L2 (per esempio, un francese e un tedesco parlano in italiano);
3. Un parlante L2 che comunica con un altro parlante L2 nella propria L1 nello spazio sociale della L2 (un inglese e un svedese parlano in inglese in Italia);
4. Due parlanti L2 che comunicano tra di loro in una L3 nello spazio sociale della L2 (per esempio, un cinese e un russo parlano in inglese in Italia).

Il fenomeno delle lingue a contatto focalizza l’attenzione dei linguisti sui processi attraverso cui un parlante apprende una L2. Ci sono vari approcci e campi disciplinari che si occupano di questa problematica, tra i quali anche la glottodidattica, che si concentra sulla facilitazione dell’insegnamento linguistico, allo scopo di migliorare l’apprendimento di una L2. Ne consegue che alcuni scienziati insistono che ci sia una netta distinzione tra l'apprendimento e l'acquisizione di una lingua. Secondo P. Corder, l’apprendimento si riferisce a discenti che

volontariamente si sottopongono ai processi di insegnamento di una lingua; l'acquisizione, invece, rappresenta un processo spontaneo e non intenzionale (per es. i bambini che imparano la propria lingua madre) ed è la conseguenza dell'esposizione ad un dato sistema linguistico.

Quest'ultima (l'acquisizione), essendo un fenomeno più o meno naturale, si attribuisce anche alle condizioni di molti emigranti che vanno a lavorare in un paese straniero senza possedere conoscenze precedenti della lingua d'arrivo. Questi parlanti si chiamano parlanti svantaggiati, perché l'unico modo in cui imparano la lingua d'arrivo è l'esposizione, senza essere sottoposti ad alcun procedimento didattico. La lingua imparata in questo modo di solito e più quella parlata che non quella scritta, i parlanti raramente sanno esprimersi bene in modo scritto, fanno molti errori di ortografia ecc. Per quel che riguarda il parlato (la comunicazione verbale) si ricorre spesso a varie strategie di comunicazione, chiamate anche strategie di compensazione.

Le strategie di comunicazione adottate dai parlanti, dipendono molto anche dagli interlocutori. Ciò che tentiamo di dire al nostro interlocutore non dipende solo dalla nostra competenza linguistica e dal vocabolario di cui disponiamo, ma anche dalla competenza linguistica del destinatario del nostro messaggio.

Una definizione delle strategie di comunicazione è quella secondo la quale esse rappresentano una tecnica sistematica adottata e applicata dal parlante per esprimersi in situazioni in cui affronta alcune difficoltà.

È necessario fare una distinzione tra le strategie di apprendimento e le strategie di comunicazione, anche se alcuni autori considerano questi termini come sinonimi. Questo si deve probabilmente al fatto che spesso è molto difficile identificare se si tratta di un enunciato appartenente all'interlingua del parlante, oppure di un risultato ad hoc di una strategia di comunicazione, soprattutto nei casi in cui l'apprendente di una lingua straniera utilizza il sistema linguistico della propria lingua madre per assumere più facilmente le regole della lingua bersaglio. In quei casi si apre lo spazio per le cosiddette "interferenze", e la strategia di apprendimento che le produce, ossia la strategia di/del "transfer". Però, dall'altra parte, un parlante che dispone di una certa interlingua, nel suo tentativo di comunicare nel miglior modo possibile, potrebbe semplicemente "prestare" elementi della lingua madre, o di un'altra lingua che conosce (soprattutto in situazioni di urgenza), però senza incorporarli nella propria interlingua.

Nel caso in cui il procedimento di prestazione abbia un buon esito, cioè se il messaggio è ben capito e approvato da parte dell' interlocutore, il parlante (il discente) potrebbe incorporare il termine precedentemente usato nell'interlingua di cui dispone. Al contrario, se il prestito fallisce, cioè non ottiene un buon esito, esso sarà rifiutato. Questo si deve all'interazione netta tra le strategie di apprendimento e quelle di comunicazione, che potrebbe generare certe confusioni. A proposito del legame che c'è tra i due tipi di strategie, Hatch (1978)[1] dice:

"*L'apprendimento di una lingua si sviluppa dall'apprendere come sviluppare una conversazione*".

Le strategie di comunicazione sono essenzialmente connesse con il rapporto tra i mezzi e gli scopi comunicativi. Quando un parlante nativo vuole esprimersi nella propria lingua, riesce a farlo proprio perché nel suo caso esiste un equilibrio tra il messaggio che vuole trasmettere e i mezzi che utilizza per farlo. Invece, nel caso del parlante non nativo, si potrebbe incontrare uno squilibrio tra quei due elementi. Non sempre un discente straniero dispone dei mezzi necessari per esprimere con successo quello che vuole dire. In questo caso, il discente della L2 può optare tra due soluzioni:

1) Potrebbe adeguare il proprio messaggio (cioè lo scopo) ai mezzi di cui dispone già. Queste vengono chiamate strategie di aggiustamento del messaggio (message adjustment strategies, Corder 1981), oppure strategie di evitamento del rischio (risk-avoidance strategies);

2) Oppure potrebbe cercare di aumentare il numero di mezzi che ha a disposizione per riuscire ad esprimersi. Questo tipo di strategie sono note come strategie di espansione delle risorse (resource expansion strategies). Possiamo vieppiù aggiungere che queste ultime sono "orientate verso l'esito positivo" cioè rappresentano strategie con cui si corre il rischio di commettere errori.

Nell'ambito del primo tipo di strategie (strategie di aggiustamento del messaggio), possiamo differenziare:

- "evitamento dell'argomento"- rifiutare di entrare in un discorso più lungo per causa dell'insicurezza sulla propria competenza linguistica;
- un'altra forma di "evitamento dell'argomento" è "l'abbandonamento del messaggio"- quando uno fa sforzo nel comunicare, comincia a farlo, ma poco dopo si arrende;

[1] HATCH, E. (1978). "Discourse Analysis and Second Language Acquisition" in Hatch E. (ed.) *Second Language Acquisition.* Rowley: Newbury House.

- come terzo abbiamo anche l'"evitamento semantico"- quando uno dice quello che intendeva dire, ma usando delle parole un po' diverse da quelle con le quali voleva esprimersi;

- alla fine, la strategia meno estrema di tutte quelle predette sarebbe "la riduzione del messaggio"- quando il messaggio viene "ridotto", cioè impoverito, espresso con parole inadeguate che non riescono ad afferrare proprio quello che il parlante intendeva dire. Comunque, in questi casi, il messaggio è comprensibile, e nella maggior parte dei casi anche accettabile dal punto di vista comunicativo.

Parlando del secondo gruppo di strategie (strategie di espansione delle risorse), possiamo dire che si tratta di una categoria nella quale non esiste un preciso ordine e gerarchia nell'impiego delle varie tecniche. Al contrario, si possono incontrare una o più strategie usate simultaneamente. Ciò che è comune a tutte, è che si tratta di "strategie di rischio", ovviamente rischio di commettere errori o di essere malintesi. A questo tipo di strategie appartiene la sopramenzionata tecnica di "prestare" termini, nonché "lo scambio" (ing. "switching") di elementi, che rappresenta forse la più rischiosa strategia. Dobbiamo sottolineare che quando il discente (il parlante non nativo) sceglie di impiegare le strategie di espansione delle risorse, praticamente tenta di fare uso dell'intera interlingua di cui dispone fino a quel punto dell'apprendimento della lingua straniera.

Nell'ambito delle strategie di comunicazione, possiamo menzionare anche quelle paralinguistiche (i gesti sono un tipico esempio), oppure la semplice richiesta di aiuto al nostro interlocutore, quando non ci viene in mente qualche parola.

Riportiamo in seguito alcune delle strategie di comunicazione più usate da parte dagli studenti che imparano una lingua straniera:

- uso di parole (una o più) della lingua madre: Ho scritto tutto nel mio notebook.
- dare parafrasi di un elemento mancante: Abbiamo mangiato la crema fredda (al posto di "gelato") .
- inventare una parola ex-novo: Aspettavano che noi tornassiamo .
- usare parole di un'altra lingua conosciuta: Il suo abito era trés chic.

Come vengono manipolate queste strategie? Certamente dobbiamo dire che il fattore personale ha un ruolo essenziale. Diversi parlanti scelgono diverse strategie, e dipende fino a che punto uno è pronto a "rischiare" in una data situazione sociale e qual'è il tipo della conversazione.

Avendo la possibilità di lavorare e comunicare con i nostri studenti di italiano presso la Facoltà di Filologia, abbiamo osservato che quando vengono svolte attività di produzione orale, la maggior parte degli studenti principianti (del primo, ma anche del secondo anno) ricorrono più alle strategie del primo tipo, quelle di aggiustamento del messaggio (di solito quella di evitazione dell'argomento). Invece, gli studenti che possiedono maggiori conoscenze della L2 (quelli del terzo e del quarto anno di studi) fanno il contrario: utilizzano le strategie di espansione delle risorse, mettendo a prova le loro competenze linguistiche. In altre parole, impiegando tutto il "bagaglio" linguistico che possiedono, effettuano un'autovalutazione delle proprie conoscenze, tentando di arricchirle maggiormente.

Non dobbiamo dimenticare che ognuno di noi ricorrerebbe ad alcune di queste strategie qualora ci trovassimo a dover affrontare una situazione di difficoltà nell'interazione con l'interlocutore, proprio perché a volte è molto importante proseguire ininterrottamente la comunicazione.

Interlingua

Avendo menzionato più di una volta il termine "interlingua", sarebbe giusto dedicare qualche parola a questo importante fenomeno linguistico.

La lingua umana, le cui proprietà strutturali sono oggetto di studio di molti linguisti, viene realizzata tramite una varietà di forme concrete e tramite tantissimi sistemi linguistici nel mondo, certamente, riconosciuti, descritti e codificati nell'ambito delle rispettive società e le loro istituzioni.

Lo studio dell'interlingua rappresenta lo studio della "lingua dei discenti di una lingua". Sono state date varie proposte per denominare questo studio. Nemser[2] ha proposto la denominazione "approximative sistems" (sistemi approssimativi), e Pit Corder "transitional competence" (competenza transitoria). Comunque la denominazione più nota e largamente diffusa è quella di Larry Selinker (1972)[3], cioè "interlanguage" (interlingua).

---

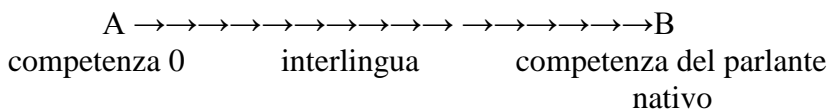
[2] NEMSER, W. (1971). "Approximative systems of foreign language learners". *IRAL*, Vol. 9 No. 2, 115 – 123.

[3] SELINKER, L. (1972). "Interlanguage". *IRAL,* Vol. 10 No. 3, 219 - 31

Il termine stesso “interlingua” suggerisce che la lingua del discente dimostrerà di possedere elementi, sia della lingua madre, sia di quella bersaglio, nonché di altre lingue che lui potrebbe conoscere. In altre parole, si tratta di un sistema misto o intermedio. Il termine “ sistemi approssimativi”, invece, focalizza subito l’attenzione sulla lingua bersaglio. La denominazione “transitional competence” vuol dire che il discente dispone di una certa conoscenza che si trova in costante sviluppo.

Allora, possiamo definire l’interlingua come un sistema intermedio tra la lingua madre del discente e la lingua d’arrivo, che contiene tratti linguistici di tutte e due lingue. La competenza del parlante è provvisoria, visto che si trova in costante evoluzione, e tende a muoversi verso l'uno o l'altro dei due estremi (A e B)

A →→→→→→→→→→→→ →→→→→→→B

competenza 0 interlingua competenza del parlante nativo

Quali sarebbero le caratteristiche di una interlingua? Dobbiamo sottolineare che l’interlingua non è una manifestazione istituzionalizzata. Si trova praticamente tra due sistemi normati, quello della lingua madre e quello della lingua bersaglio, ma essa stessa non presenta e non sviluppa delle norme proprie. Accetta e si sottopone a quelle della L1 e della L2. Per questo, si può dire che è un sistema abbastanza instabile e dinamico.

Un’altra cosa che possiamo aggiungere è che è molto difficile misurare l’interlingua individuale di un discente, dato che l’interlingua, di solito, trova il maggior impiego nella classe, durante una lezione di lingua, dove raramente si ha una situazione comunicativa “naturale” e spontanea. La maggior parte dei dati offerti dall’interlingua è prodotta come risultato di esercizi e attività verbali specializzate. Per questo succede che il discente produca un maggior numero di errori quando tenta di esprimersi spontaneamente, che non quando lo fa alle esercitazioni in classe. La lingua, ossia i dati linguistici a cui viene esposto il discente nella comunicazione spontanea con un parlante nativo non è ben selezionata neppure organizzata in qualsiasi modo per aiutarlo ad esprimersi meglio, anche se, è noto che i parlanti nativi in un certo senso cambiano (modificano) il loro comportamento verbale quando il loro interlocutore è straniero.

Alla fine si deve anche notare che tutti i registri semplificati e in qualche modo “ridotti” tramite le strategie di comunicazione (alcune di esse sono state menzionate sopra), dimostrano delle similitudini formali a prescindere da quale sia la madre lingua di un dato discente/parlante. Questo fenomeno si può spiegare solo se si abbandona il concetto di “sistemi semplificati” e sostituirlo con quello dei “sistemi complicati”, dato che nessun sistema linguistico provvisorio che abbiamo nella nostra mente viene "cancellato", ma rimane a disposizione per vari usi comunicativi, persino nella lingua madre, che da parte sua rappresenta un'ipotesi iniziale per l'apprendimento/acquisizione delle lingue straniere.

BIBLIOGRAFIA:

RICCARDO, F., Linguaggio e comunicazione, (Effatà Editrice, 2007).
CATTANA, A., NESCI, M. T., Analizzare e correggere gli errori, (Guerra Edizioni, 1999).
CORDER S. P., Error Analysis and Interlanguage, (Oxford University Press, 1981).

Elena FILIPOVSKA

IMPARARE AD INSEGNARE: UNA STRAORDINARIA ESPERIENZA DIDATTICA E FORMATIVA

I. Introduzione

La scienza cognitiva è stata caratterizzata in trent'anni di esistenza da scoperte straordinarie riguardanti il funzionamento del cervello umano. Con l'approfondimento delle conoscenze sulle modalità di acquisizione di nuovi saperi e del modo in cui funziona la memoria a breve e a lungo termine, la didattica ha rimodellato radicalmente gli approcci educativi.

L'acquisizione del nuovo sapere procede attraverso molteplici percorsi culturali ed intellettuali fra loro interconnessi, determinati dalle particolari esperienze cui si è sottoposti. Lo studente per apprendere, deve essere motivato così come chiamato ad affrontare ed a risolvere questioni relative alla disciplina oggetto di studio.

Ciò è ben noto agli studenti dell'indirizzo insegnanti, iscritti al corso di Laurea in Lingua e Letteratura italiana quadriennale presso la Facoltà di Filologia dell'Università "Santi Cirillo e Metodio" di Skopje, i quali hanno già sostenuto le prove d'esame previste dal corso di Glottodidattica nel quinto e nel sesto semestre e che prevede nei due semestri successivi anche il superamento di una prova pratica d'insegnamento.

Quanto sopraconsiderato ci ha portato inevitabilmente a porci delle domande: come mettere in pratica questi concetti teorici? Che tipo di corso improntare che motivasse gli studenti, coinvolgendoli al massimo nel processo didattico?

Abbiamo allora cercato di provare ad attivare il complesso processo cognitivo dei nostri discenti mettendo a loro disposizione un'aula, alunni, e materiale didattico per svolgere attività di insegnamento. Per realizzare il nostro progetto è stato necessario sottoscrivere

un accordo di collaborazione con l’Orfanotrofio “11 Oktomvri” di Skopje, dove un gruppo di studenti sarebbe stato tenuto ad affrontare una vera e propria sfida, quella di creare una vera e propria ‘scuola’ di italiano.

II. Gli obiettivi del lavoro

Un presupposto essenziale per l'avvio di un percorso adeguato è stato quello di fissare gli obiettivi del progetto, come:

A. **Coinvolgere direttamente gli studenti nel processo didattico**: all’Orfanotrofio i nostri discenti si sarebbero trovati davanti ad una classe vera e propria dotata di tutti gli elementi neccessari ad attivare il processo cognitivo che non potendo essere simulati in aula, risultano essere un fattore più che stimolante per gli studenti-insegnanti.

B. **Mettere in pratica l’intera teoria studiata nel quinto e nel sesto semestre**. Gli studenti che hanno deciso di aderire all’iniziativa di svolgere attività di insegnamento presso l’ Orfanotrofio possiedono un buon bagaglio di nozioni teoriche nel campo della glottodidattica. Durante il semestre vengono infatti incoraggiati ad attenersi a certe regole per la programmazione delle lezioni, ad utilizzare gli esercizi che vengono proposti dai maunuali di glottodidattica e che li porta a riflettere criticamente e a fare in seguito le proprie scelte didattiche. In questa ottica un nostro sottobiettivo era quello di incoraggiare gli studenti nel praticare il metodo induttivo.

C. **Formare gli studenti alla preparazione di un curricolo ed alla pianificazione di un programma**. Le modalità di lavoro sono state pianificate dagli studenti stessi che hanno poi deciso sui temi e sul modo come introdurli; su come organizzare il piano di lavoro prestando attenzione a tutte le sue componenti; a scegliere i materiali didadittici da utilizzare in classe e a predisporre diverse tipologie di esercizi e attività didattiche.

D. **Sviluppare il pensiero critico e le capacità di "team working"**. Gli studenti sono stati incoraggiati a studiare e a riflettere su come predisporre il piano di lavoro, esprimendo le loro considerazioni su quanto precedentemente pianificato circa lo svolgimento del corso per tutto il semestre. Sono stati peraltro incoraggiati ad accettare le critiche rivolte al lavoro di ciascuno, per promuovere uno sviluppo collaborativo e una progressione dell'operato. L'osservazione critica e la correzione agli errori da loro commessi sono diventate la regolare prassi nel corso dell'attività di insegnamento. Inoltre, una volta alla settimana, gli studenti erano soliti incontrarsi per scambiarsi opinioni, esperienze e idee.

E. **Far acquisire ai discenti capacità di stabilire una relazione professionale, produttiva e creativa con i discenti dell'orfanotrofio**: imparare soprattutto ad apprezzare, ad incoraggiare ogni tipo di sforzo intellettuale e accademico. Essere in grado di stabilire una relazione equilibrata con questi discenti - né troppo auoritativa, né troppo amichevole.

III. L'organizzazione

A. L'organizzazione degli insegnanti

Nel progetto sono stati coinvolti 30 studenti iscritti al quarto anno del corso di laurea quadriennale in Lingua e Letteratura italiana. Di questi, dieci hanno preso parte attivamente nell'insegnamento, mentre gli altri, benché abbiano dato il loro contributo allo svolgimento delle attività solo periodicamente, hanno comunque preso parte attiva alle discussioni e agli incontri di lavoro.

B. L'organizzazione dei gruppi dei discenti

I discenti sono stati suddivisi per fasce d'età in tre gruppi: il primo gruppo era composto da 7 bambini di età compresa tra i di 5 e i 6 anni, il secondo gruppo era composto da 10 bambini tra i 9 e i 10 anni, ed il terzo gruppo da 5 adolescenti.

Le lezioni si sono tenute presso l'Orfanotrofio "11 Oktomvri", dove ad ogni gruppo era stata assegnata un'apposita aula con tutti i requisiti richiesti per lo svolgimento dell'insegnamento.

C. L'organizzazione delle lezioni

Per consentire l'organizzazione delle lezioni si è tenuto un incontro nel corso del quale gli studenti hanno deciso di tenere quattro lezioni della durata di 45 minuti, divise in due giorni la settimana. In un giorno per cui, c'erano due studenti che tenevano lezione. Per consentire un regolare e buon svolgimento delle lezioni era necessario che ciascun singolo studente fosse presente almeno ad un paio di lezioni precedenti la propria per i seguenti scopi:

- Raccogliere informazioni sui contenuti dell'Unità didattica svolti, per consentire l'organizzazione della lezione successiva.
- Monitorare e fare delle considerazioni sulla lezione tenuta dai propri colleghi ai fini della valutazione.

Ad ogni lezione erano presenti quattro studenti nel ruolo di insegnanti, di cui: uno che teneva lezione per 45 minuti; l'altro che l'avrebbe fatto immediatamente prima o dopo, e due altri studenti che avrebbero tenuto le due successive. Le lezioni si svolgevano il martedì e il giovedì dalle 17.00 alle 18.30. Il venerdì erano previsti degli incontri di ricevimento all'Università, nel corso dei quali si discuteva sull'andamento del programma, sui dubbi e sugli eventuali problemi occorsi.

D. L'organizzazione dell'insegnamento

Con il primo e il secondo gruppo di studenti abbiamo consultato diversi materiali didattici, tra cui il "Grandi Amici - Corso di italiano per ragazzi" ed il "Vocabolario illustrato italiano junior" della casa editrice Eli. Con il terzo gruppo, invece, abbiamo utilizzato "Il passaporto per l'Italia" della Società Dante Alighieri, ed anche consultato "Progetto italiano" della casa editrice Edizioni Edilingua.
Nonostante questi libri costituissero il materiale didattico di riferimento, nel corso del semestre gli studenti sono riusciti a predisporre materiali e sussidi didattici aggiuntivi incredibili ed originali.
Il materiale didattico è stato pianificato ed organizzato in modo tale da permettere ai discenti di acquisire competenze di italiano a livello A1, secondo il Quadro Comune Europeo di Riferimento per le Lingue.

1. Il primo ed il secondo gruppo

Abbiamo cercato di tenere particolarmente conto del fatto che si lavorasse con dei bambini, e che quindi l'insegnamento doveva ruotare intorno al concetto di comunicazione, dovendo quindi coinvolgere all'interno del processo educativo e didattico l'intera persona del discente, nei suoi aspetti cognitivi, ma anche affettivi, fisici, emozionali, badando a tenere sotto controllo le possibili fonti di stress. Il processo educativo dei gruppi dei bambini si è completamente basato sulla didattica ludica: abbiamo predisposto e svolto diversi tipi di giochi accompagnati dalla musica e da movimenti vari; tipi di attività che includevano il disegno, la costruzione di diversi tipi di oggetti da diversi materiali, ecc. Alla fine del semestre, i bambini hanno acquisito le seguenti competenze lingustiche:

vocabolario (una decina di parole per ogni tema/argomento)	I numeri (da 0 a 20), i colori, la frutta, la verdura, gli animali, il corpo umano, l'abbigliamento, gli strumenti musicali, le stagioni, il Capodanno.
competenze comunicative	Come ti chiami? - Mi chiamo... Mi piace/non mi piace Che ore sono? - Sono le...

2. Il terzo gruppo

Il terzo gruppo, era costituito da adolescenti. Quest'ultimo si è rivelato essere il gruppo più problematico dal punto di vista della disciplina e della motivazione a lavorare.

Mentre i bambini studiavano la lingua attraverso il gioco, quasi incoscenti del processo didattico, il lavoro con gli adolescenti ha rappresentato una sorta di sfida, in quanto questo gruppo di alunni, solitamente, neccesita di un approccio che stimoli soprattutto la motivazione. Trascorso un semestre, i discenti di questo gruppo hanno acquisito le seguenti competenze linguistiche:

competenze comunicative
leggere e scrivere, usare i numeri (da 0 a 50), descrivere oggetti indicando la forma la grandezza ed il colore, salutare, presentare se stessi e gli altri, fare domande e rispondere su informazioni personali (l'età, la scuola, gli amici, ecc.), parlare delle stagioni e del tempo, chiedere e dire l'ora, esprimere i propri desideri.

IV Gli aspetti negativi

Durante e alla fine del semestre abbiamo potuto renderci conto di quali sono stati gli aspetti negativi risultanti dal nostro progetto. Cercheremo di seguito di elencarli:

1. Il fatto che molti fossero i discenti coinvolti ha contribuito spesso a creare difficoltà nella pianificazione e nella realizzazione del programma previsto. Il numero massimo di persone da coinvolgere perché il progetto non s'imbattesse in questo tipo di problematiche sarebbe stato quindici.

2. Immediatamente prima che iniziassero le lezioni abbiamo quasi del tutto trascurato alcuni elementi didattici rilevanti: soprattutto l'educazione all'igiene e alle buone maniere. Solo in seguito abbiamo pensato d'introdurre materiali didattici che tenessero conto di questi aspetti educativi.

3. Visto il bagaglio di esperienza acquisito con lo studio dell'italiano, le aspettative degli studenti circa il livello da raggiungere in un semestre erano molto alte. L'elenco lunghissimo delle componenti grammaticali e funzionali, predisposto prima dello svolgimento dell'attività di insegnamento, è stato corretto subito dopo alcune settimane. Così facendo, gli studenti hanno imparato ad adattarsi alle circostanze, prepararsi meglio per la lezione, per trarre il massimo feedback dai loro alunni.

4. Per quanto riguarda l'ultimo obiettivo, ovvero imparare a stabilire una relazione eqilibrata con i discenti, va detto che all'inizio abbiamo subito preso atto che avremmo lavorato con bambini e adolescenti, trascurando però la peculiarità del loro "background". Siamo riusciti a creare con ognuno dei discenti una relazione professionale dal punto di vista didattico, ed il merito va, principalmente alla capacità personale di ogni stu-

dente, e secondariamente alla nostra preparazione professio-nale. Lavorare con bambini che provengono da un contesto sociale disagiato, come i bambini dell'Orfanotrofio, esige una preparazione specifica dal punto di vista psicologico e pedagogico.

V. Documentazione

L'intera esperienza è stata documentata mano mano che progredivano i lavori. Gli studenti hanno avuto la responsabilità di riportare su tre appositi quaderni il piano e la realizzazione della propria lezione unitamente ai commenti riguardanti lo svolgimento delle lezioni alle quali assistevano. I loro commenti sono stati soprattutto rivolti alle loro aspettative, riflessioni sugli sbagli commessi, ecc. Durante il semestre questi quaderni sono stati messi a disposizione di tutti gli studenti. Quaderni questi che ritengo potranno tornare utili a chi volesse realizzare in futuro simili progetti.

VI. Conclusione

Nel corso di un semestre molti sono stati gli obiettivi raggiunti che ci eravamo prefissi col nostro progetto. Questo è risultato essere di forte stimolo per gli studenti che dovevano ideare il corso, pianificare il programma e trovare, traendo spunto dal materiale studiato in precedenza, soluzioni adeguate allo svolgimento delle lezioni. Per consentire uno svolgimento soddisfacente dell'attività di insegnamento i partecipanti al progetto hanno speso lontanamente molto più tempo ed energie di quanto pensassero all'inizio. Gli studenti hanno dimostrato inoltre di essere in grado di confrontarsi in modo professionale con i propri errori, correggendo se stessi, discutendo dei propri sbagli di fronte a tutti i loro colleghi, onde evitare che gli errori si ripetessero o si fossalizzassero. I nostri discenti non solo sono riusciti a far interessare gli alunni allo studio della lingua italiana, ma anche ad altri ambiti disciplinari. Hanno vieppiù dimostrato un livello altissimo di rispetto per la persona e per ogni individuo in aula, riuscendo a dedicare tempo e attenzione ad ogni singolo discente.

Per concludere, torniamo all'idea principale che ci ha spinto alla realizzazione del progetto di insegnamento dell'italiano presso l'Orfanotrofio "11 Oktomvri" di Skopje. A quest'idea che pone la Glottodidattica in una prospettiva molto più ampia, è ben descritta nella seguente citazione:

Fra le caratteristiche dell'educazione che sembrano essenziali per il futuro della coesione e della stabilità delle società contemporanee elencate da Margiotta (1999) vi è quella della promozione di un diffuso senso di solidarietà per gli altri, sensibilità, coraggio, ed altri valori sociali e morali.[1]

Ringraziamenti

Sentiti ringraziamenti vanno agli studenti del quarto anno della Facoltà di Filologia "Blaže Koneski", senza i quali sarebbe stato impossibile mettere in pratica questo progetto: Ivana Stoilković, Marija Šemova, Kristina Jovanovska, Andrijana Malinkova, Irena Dimitrovska, Marija Končalieva, Meralj Isa, Simka Žigic, Katerina Tomovska, Trpovski Nenad, Katerina Popandonovska, Blagica Serafimova, Marija Eftimova, Marijana Davčeva, Marija Kostovska, Maja Adžievska, Aleksandra Ilievska, Dragana Janceva, Zorka Zlatkova, Eleonora Ilievska, Marija Emsova, Kristina Stefanovska, Marija Ristova, Levkova Sanja, Dimova Kristina, Snežana Blažeska, Ljupka Stojanova, Lidija Stojmirova, Maja Mirčevska, Marina Mirčevska, Zlatkova Gjurica, Ljupka Čadikovska.

BIBLIOGRAFIA:

DIAMOND, M. R., *Designing and Assessing Courses and Curricula*, Third Edition, Jossey – Bass, USA, 2008.

MARGIOTTA, U., (1999), *L'insegnante di qualita',* Armando, Roma (pag. 15) citato da Roberto Dolci "La figura e la formazione dell'insegnante di italiano LS" Capitolo 2, pag 20-30, *La formazione di base del docente di italiano per stranieri,* Bonacci editore, Roma, 2000.

FREDDI, G., *Glottodidattica*, UTET Libreria Srl, Torino, 2000.

Consiglio Europeo, *Common European Framework of Reference for Languages: Learning, Teaching, Assessment, (2001),* Intrernet, 12.10. 2009, http://www.coe.int/t/dg4/linguistic/CADRE_EN.asp

BAIN, K., *What the best college teachers do,* Harvard University Press, USA, 2004.

OMAGGIO HADLEY, A., *Teaching Language in Context*, University of Illinois at Urbana – Chapmaign, Heinle & Heinle, USA, 2001.

[1] MARGIOTTA U.(1999), citato da Roberto Dolci "La figura e la formazione dell'insegnante di italiano LS", pag. 20-30, Roma, Bonacci editore, 2000.

Irina TALEVSKA

I SOMMERSI E I MAI SALVATI. ALLA RICERCA DELL'ASSIOLOGIA DELLA VERITÀ (IN)ESISTENTE

Chi, in un contrasto di opinioni, afferma di possedere la verità, esprime una pretesa di dominio

Hannah Arendt

Ma niente è vero e vero può essere tutto,
basta crederlo per un momento, e poi non più,
e poi di nuovo, e poi sempre, o per sempre mai più

L.Pirandello, *Favola del figlio cambiato*

Essere osservatore delle sciagure che accadono in un paese non proprio è un'esperienza essenziale e moderna, un'offerta del lavoro accumulato che più di un secolo e mezzo lo esercitano quei professionisti, i turisti specializzati chiamati giornalisti[1]

Sono queste le parole con cui Susan Sontag, evidenzia implicitamente l'approccio che i giornalisti moderni (e qui possiamo fare riferimento anche agli uomini d'oggi, soprattutto agli occidentali) hanno nei confronti della sofferenza del prossimo: quello di un osservatore ambulante e impassibile. A questo punto vogliamo porre la domanda: Che cos'è la sofferenza? Ovvero quando ebbe inizio la ricezione di essa?

[1] SONTAG, Susan, *Regarding the pain of others*, trad. macedone, *За страдањето на другите,* Скопје, Темплум, 2006, p. 23

"La sofferenza è la storia stessa" per dirla con le parole di Eliade, cioè risale ai tempi dell' uomo primitivo, si protrae nelle società arcaiche e precristiane, continua nelle società postcristiane e viene inesorabilmente radicata nella società moderna e postmoderna. Nella vita dell'uomo primitivo c'è stato il trattamento magico-religioso della sofferenza: egli era convinto che essa avesse qualche significato: che fosse dovuta alle forze demoniache e quindi da combattere con l'aiuto dell'indovino, che fosse causa di qualche errore fatto in precedenza oppure provocata con la magia da parte del nemico, insomma, il perché della sofferenza non era mai ignoto e senza origine precisa. Lo stesso vale per le culture arcaiche: gli indiani hanno sviluppato il concetto del *karma*, quindi la sofferenza nella vita sia effetto di qualche errore nella vita precedente, il buddismo sostiene che la vita umana è sotto il segno della sofferenza e che l'uomo dispone di libertà per capirla come parte del movimento ciclico delle energie cosmiche in direzione Divinità - uomo e natura – sacrificio- Divinità. Alla ripetitività ad infinitum della sofferenza pone fine il cristianesimo, che la abolisce attraverso la risurrezione e la vita serena dell'oltremondo. Se teniamo ancora presente che la sofferenza è la storia stessa, possiamo dire che il cristianesimo tende ad *abolire la storia nel futuro* (Eliade), trasportando l'essere umano nel mondo che è in assenza di spazio e tempo e quindi astorico. Nonostante la cosiddetta abolizione della sofferenza, nel cristianesimo la stessa comunque persiste, ma questa volta come modo per redimersi dal 'peccato originale' oppure come punizione inflitta da dio o da alcun santo. Inoltre, nel mondo religioso giudeocristiano, sulla base della sofferenza e del sacrificio, Abramo introduce la 'fede' che oggi si trova alla base del credo cristiano.

Seguendo il percorso del fenomeno della sofferenza va posta un'altra domanda: esiste il perché della sofferenza nella storia laica moderna? Come essa viene rappresentata e poi "amministrata" nella società moderna e contemporanea?

"L'iconografia della sofferenza ha una lunga storia" - dice Susan Sontag. Molto spesso essa diventa il tema centrale di numerosissime opere artistiche, e nei secoli precedenti al Novecento di solito viene collegata con la sofferenza di martirio- colui che soffriva veniva mosso da motivi eroici o astratti come l'ira, per esempio, o si batteva contro qualche ingiustizia che portava il protagonista a commettere la trasgressione alla quale seguiva la punizione ecc. Insomma, si tratta di una retorica stilizzata della sofferenza, rappresentata in tal modo da

provocare nell'osservatore dell'opera un disagio non privo di soddisfazione per il gesto eroico del sofferente. Possiamo dire che il modo in cui venivano fatte le opere dipendeva da vari fattori quali l'approccio soggettivo dell'artista, l'epoca, le esigenze dei committenti e cosi via.

Con la nascita della fotografia e dopo i suoi primi tentativi più significativi nell'Ottocento di rappresentare "oggettivamente" la realtà, nel primo Novecento nasce l'interesse per l'uso di essa nel campo politico-socaiale, cioè attraverso l'obiettivo fotografico venivano fossilizzati gli eventi storici. I primi tentativi di fotografare la realtà di guerra, come sostiene Sontag, furono la Guerra di Crimea e la guerra civile in America, però, a causa dei macchinari troppo ingombranti, risultava impossibile vivisezionare la guerra dall'interno. Le ruine, le conseguenze della guerra, gli incontri negli intervalli di pace di solito erano il bersaglio della macchina fotografica. Le prime foto che vedono le viscere della guerra risalgono al 1936, e sono state scattate durante la Guerra di Spagna. Da lì in poi, l'intensità delle immagini fotografiche è in continuo aumento e dagli anni della Seconda Guerra Mondiale in poi, siamo testimoni di un'onnipresente sofferenza a dismisura. Ma, nonostante la copiosità della sofferenza, occorrerebbe comunque fare la domanda: chi soffre? Su questo argomento ci ritorneremo più avanti nel testo.

Nello stesso tempo, durante la seconda guerra mondiale - quando la sofferenza umana brulica dappertutto sia a causa delle ormai vaste proporzioni della guerra, sia perché le fotografie della sofferenza si moltiplicano con una velocità tremenda e coprono gran pezzo del mondo, penetrando nelle case delle famiglie e facendo parte della vita quotidiana soprattutto delle società occidentali – soffre, fra gli altri, Primo Levi. Ma, per esprimere e testimoniare la sua sofferenza sceglie un altro media: la letteratura. A questo punto ci limiteremo a porre enfasi solo sulla sua ultima opera *I sommersi e i salvati*. In quella sua opera Levi testimonia la miseria umana durante la guerra, ma nello stesso tempo in un modo lucido e acuto analizza l'assetto politico ed il ruolo dell'intellettuale in una data comunità.

Chi è stato torturato, rimane torturato (...) Chi ha subito il tormento non potrà più ambientarsi nel mondo, l'abominio dell'annullamento non si estingue mai. La fiducia nell'umanità già incrinata dal

primo schiaffo sul viso, demolita poi dalla tortura, non si riacquista più.[2]

Queste sono le parole del filosofo austriaco Jean Amery, il conoscente di Levi dal Lagher, riportati da lui nel primo capitolo della sua opera già nominata. Esse sono l'effetto dell'aggressione insensata e terribilmente disumana della Seconda Guerra mondiale e le sfumature di sensibilità che vi riportano credo che possano essere difficilmente rappresentate attraverso la fotografia, nonostante l'impatto forte e sconvolgente che essa esercita sull'occhio umano. Fin dall'inizio della "raccolta di memorie e riflessioni", Levi apre una questione molto importante soprattutto per la storia, cioè la questione della memoria, che riguarda sia la fotografia che il testo scritto. "La memoria umana è uno strumento meraviglioso ma fallace"- sostiene lo scrittore all'inizio del capitolo intitolato "La memoria offesa" e continua:

I ricordi che giacciono in noi non sono incisi sulla pietra; non solo tendono a cancellarsi con gli anni, ma spesso si modificano, o addirittura si accrescono, incorporando lineamenti estranei. Lo sanno bene i magistrati: non avviene quasi mai che due testimoni occulari dello stesso fatto lo descrivano allo stesso modo e con le stesse parole, anche se il fatto è recente e se nessuno dei due ha un interesse personale a deformarlo (...). Tuttavia, anche in condizioni normali è all'opera una lenta degradazione, un offuscamento dei contorni, un oblio per cosi dire fisiologico, a cui pochi ricordi resistono[3].

Fra le ragioni principali che causano la distorsione della memoria Levi enumera i traumi di ogni tipo, gli stati abnormi della coscienza, le repressioni ecc. Sembra che tale non sia il caso con la fotografia. Pare che essa pretenda di catturare la realtà, anche se in modo frammentario ma comunque "oggettivo", di abbrancare dei frammenti di "realtà" (se questa parola sottintende il mondo che circonda ognuno di noi), fossilizzandoli nel tempo e nello spazio e rendendoli incancellabili e immodificabili. Invece, la perdita/distorsione della memoria nell'essere umano a volte viene letta come un'agevolazione, un modo per sbarazzarsi dal peso della coscienza per qualche terribile crimine o delitto (come è il caso con i membri degli S.S naziste, insomma, con tutti i soggetti processati alla fine della guerra che erano stati incorporati

[2] LEVI, Primo, *I sommersi e i salvati,* Torino, Einaudi, 1991, p.14.
[3] Ibid., p.13.

nella macchina spietata di Hitler addetta al megasterminio di massa). È particolarmente significativo il modo in cui la stessa distorsione della memoria (che in questo caso sarebbe un eufemismo per l'atto della falsificazione intenzionale (o meno) dei fatti) subentra nella verità, prende il suo corpo e diventa un'altra verità altrettanto reale. Come afferma Levi, dopo il terrore commesso, nelle testimonianze degli accusati dei crimini contro l'umanità commessi durante la Seconda Guerra Mondiale accade una tale modifica dei fatti che, giocando il ruolo di qualcun'altro con obiettivo di mentire, volente o nolente, l'accusato diventa il personaggio che lui stesso ha cercato di diventare. Insomma, la menzogna raggiunge tale portata, da diventare una realtà. In tal senso Levi scrive:

Del resto, l'intera storia del breve "Reich Millenario" può essere riletta come guerra contro la memoria, falsificazione orwelliana della memoria falsificazione della realtà, negazione della realtà, fino alla fuga definitiva della realtà medesima. Tutte le biografie di Hitler discordi sull'interpretazione da darsi alla vita di quest'uomo cosi difficile da classificare, concordano sulla fuga dalla realtà che ha segnato i suoi ultimi anni a partire dal primo anno russo. Aveva proibito e negato ai suoi sudditi l'accesso alla verità, inquinando la loro morale e la loro memoria; ma in misura via via crescente fino alla paranoia del Bunker, aveva sbarrato la via della verità anche a se stesso. Come tutti i giocatori d'azzardo, si era costruito intorno uno scenario intessuto di menzogne superstiziose, in cui aveva finito col credere con la stessa fede fanatica che pretendeva da ogni tedesco. Il suo crollo non è stato soltanto una salvazione per il genere umano, ma anche una ***dimostrazione del prezzo che si paga quando si manomette la verità.***[4]

La macchina fotografica, invece, sembra non possa manomettere la verità, o meglio dire, non avrebbe manomesso la verità se non ci fosse stato un altro elemento che fa parte del processo fotografico: l'occhio nascosto dietro l'obiettivo. In questo senso, si può dire che nella fotografia esistono due piani: quello oggettivo della macchina fotografica e l'altro piano e in questo caso, molto più importante: il "punto di vista", cioè la presenza viva (del fotografo e non solo). Il punto dove questi due piani si intersecano è il punto da dove comincia il gioco di manipolazione, la quale utilizza la fotografia come mezzo per catapultarsi nel

[4] Ibid., 21.

mondo inteso come società di massa. L'esperienza dolorosa di Primo Levi che gli riusciva difficile da sostenere sulle spalle, a causa della fotografia diventa una "notizia", una semplice informazione (storica o attuale) sugli avvenimenti nel mondo. Fin dai primi reportage fotografici delle guerre, la fotografia aveva il dovere di causare lo shock in chi la guarda, ma lo shock perpetuo, se non uccide, diventa un'abitudine. Priva di empatia ed affetto, l'abitudine diventa soggetta alla manipolazione dai rapporti di forza che ordiscono la società consumistica di massa. La perpetua moltiplicazione dei segni portano alla creazione di una società iperreale, dove la realtà a causa della ripetizione di sé stessa precipita verso l'autoannientamento, oppure come avrebbe detto Baudrillard: "l'iperrealismo della simulazione si esprime dappertutto attraverso la similitudine allucinante del reale con se stesso".[5] Oggi, grazie al diffondersi del virus delle istantanee, noi viviamo come divoratori di sofferenze altrui, zombi privi di senso e di sensibilità, che annidati nella nostra *location* di comodità siamo sempre liberi a sviare lo sguardo dalla fotografia sconvolgente.

La caccia alle fotografie più drammatiche (come spesso vengono descritte)- fotografie che muovono le imprese fotografiche - rappresenta parte della normalizzazione della cultura nella quale lo shock diventa un incitamento guida del consumo nonché sorgente di valore.[6]

L'ansia di chi guarda potrebbe essere provocata soltanto da ragioni triviali quali la paura per il proprio destino oppure la possibile identificazione con il soggetto che soffre. E questo punto debole degli esseri umani viene violentato e usufruito dal potere arrogante e tumorale che fa sia della macchina fotografica che del "punto di vista" del fotografo utensile maneggevole per poter metastatizzare nelle cellule della società. A questo punto diventa chiaro che non è la fotografia come fenomeno per sé quella che causa l'inganno nel vivere odierno. Anzi, mai come prima non vengono cristallizzate delle "realtà" così ben riuscite come il reportage fotografico. Pure la letteratura, anche quella memorialistica tende sempre se non a distorcere, almeno a premeditare i

[5] BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation,* trad. macedone: *Симулакрум и симулација,* Скопје, Магор, 2001, p. 35.
[6] SONTAG, Susan, *Regarding the pain of others*, trad mac.: Страдањето на другите, Скопје, Темплум, 2006.

fatti nudi, è quasi una sua necessità intrinseca di stratificare la nudità dei fatti attraverso la polisemia tessuta attorno. Invece, l'intenzione con la quale viene ***prodotta*** la fotografia, il modo della sua "lettura", ovvero il modo di interpretazione inscenata, sono i punti da dove parte l'abuso della fotografia (istantanea) con lo scopo di creare la società del grande simolacro, la società senza riferimenti, dove la paura globale viene cautamente iniettata ogni volta in diverse quantità.

Le istantanee oppure i reportage fotografici fortemente abusati sono ormai diventati un'arma molto pericolosa per creare la paura, per incatenare la massa riducendola alla schiavitù morale. Citerei di nuovo Sontag quando dice:

Le intenzioni del fotografo non determinano (**sempre,** nota I.T.) *il significato della fotografia la quale avrà una vita propria, sviluppata dai desideri e dalla dedizione delle società diverse che in essa troveranno il proprio interesse*.[7]

A questo punto poniamo nuovamente la domanda: chi è che soffre veramente? Tutti. Alcuni di noi sono incoscienti della propria sofferenza, pensando che sono fortunatissimi a non essersi trovati nella situazione infame degli uomini sofferenti, dei bambini famelici o dei mutilati dalle guerre e dalla fame. Guardano i reportage fotografici e poi decidono di spegnere la TV o il computer, sentendosi contenti e ringraziando Dio (un altro simolacro) della propria condizione agiata. Ma quella felicità è di nuovo simolacro creato dal Leviatano. Paragoneremo la felicità dell'uomo agiato con la felicità di trovarsi nel mondo del Disney che riporta Baudrillard, chiamandolo "macchina di persuasione imposta a regenerare nel campo opposto la finzione della realtà". Il suo mondo è il mondo del *Matrix*, della realtà non esistente in cui si trova contento di vivere. Ma comunque soffre, soffre per la sua goffaggine mentale e sensitiva. La sua vita è quasi come una *grande abbuffata* e alla fine muore di una morte abominevole. Ma soffre pure colui che è stato o lo è ancora una vittima diretta della prepotenza delle forze di potere, colui che, come Primo Levi, porta malamente le cicatrici della vita, profondamente incise nell'anima; soffre colui che ancora non è riuscito (o forse non riuscirà mai) a trovare la propria tregua essendo continuamente flagellato dalle grandi potenze che governano il mondo.

---

[7] Ibid., 43.

Nel mondo a cui è stata rubata la realtà, c'è posto per la verità?

Una delle tesi che elabora Ganni Vattimo è che "i media mentono", che "tutto è un gioco di interpretazioni non disinteressate e non necessariamente false, ma appunto orientate secondo progetti, aspettative e scelte di valore diverse"[8]. Infatti, oggi nelle società occidentali si inventano le armi segrete per la distruzione in massa possedute dai paesi dell'Est; disseminano la paura dei cosiddetti terroristi, dei kamikaze, insomma creano il mostro del "nemico concettuale" che paralizza il cittadino e lo butta nella vita gelata della paura e del terrore. Cresce in lui la xenofobia, la paura del diverso, del musulmano, dell'omosessuale del migrante, del fuggitivo di guerra, perché tutte queste "categorie" che incarnano l'abietto possono mettere a repentaglio la comodità in cui ci si gode essendo cittadino della società occidentale. André Breton intuisce bene quando sostiene: "l'amore sarà rattrappito o non esisterà affatto". Così, il nostro uomo odierno, privo di amore e pieno di odio diventa vittima della politica della carota e del bastone, sempre in voga e condotta dalle forze del potere: la comodità in cui egli vive non è nient'altro che simolacro chiamato felicità e contentezza, la cui esistenza è indispensabile perché possa essere minacciata dal bastone del potere. Lo stesso *Thruman* del fantastico film *The Thruman's show* era felicissimo di vivere nella società ottimamente organizzata: aveva un lavoro, una moglie molto amata, aveva uno standard di vita straordinario, ma nel momento in cui scopre che la sua vita è uno show reale, il simolacro più spietato che esista, e che sin dalla sua nascita è messo sotto l'occhio attento di migliaia e migliaia di persone, vive la sua disintegrazione, la disfatta personale.

L'aggressione e la disumanizzazione della rete di forze del potere ipocrita abusa le istantanee, le fotografie di guerra, moltiplicandole a tal misura da creare la schizofrenia nell'uomo per mantenerlo nello stato di allarme continuo dicendogli: vedi, questa "realtà" potrebbe toccare pure a te.

Nella realtà simulata è difficile trovare e capire la verità come categoria oggettiva. Essa non esiste. Scrive Vattimo:

Per molte ragioni legate allo sviluppo delle comunicazioni, alla stampa, allo stesso mercato di informazioni (...) diventa sempre più evidente la contraddizione tra il valore della verità 'oggettiva' e la consapevolezza che ciò che chiamiamo realtà è un gioco di interpretazioni in conflitto.

---

[8] VATTIMO, Gianni, *Addio alla verità,* Roma, Meltemi, 2009

Un tale conflitto non può essere vinto dalla pretesa di arrivare alla verità delle cose, giacché essa apparirà sempre diversa fino a che non si sarà costituito un orizzonte comune, appunto il consenso intorno a quei criteri impliciti da cui dipende ogni verifica di singole proposizioni...

e continua

l'ipocrisia della politica moderna (...) va condannata non perché ammette la bugia violando il valore "assoluto" della verità come corrispondenza, ma perché ***viola il legame sociale con l'altro*** (grassetto I.T) *potremmo dire che va contro l'uguaglianza e la carità, contro la libertà di tutti*.[9]

Pure Hannah Arendt, nelle sue riflessioni scrive del "carattere sociale della verità". Quindi, non va sostenuto l'atteggiamento essenzialista nei confronti della verità, ma essa dovrebbe essere vista più come una categoria assiologica che porti verso il rispetto reciproco e verso la libertà individuale. Solo attraverso la critica perspicace ed ironica di noi, esseri laici liberati dal peso opprimente delle forze del potere in ogni loro manifestazione, possiamo raggiungere valori come la carità, l'amore e il rispetto per il prossimo, il desiderio di giustizia.

Purtroppo, stiamo cadendo nella degradazione, nella disintegrazione che pian piano ci sommerge. Siamo dei naufraghi senza requie. Il nostro mondo diventa pian piano un megacampo di concentramento, dove tutti noi, terrificati e zombificati senza la coscienza di essere mortificati, ci avviamo volontariamente verso le camere a gas costruite dalle forze del potere.

[9] Ibid., p. 26, 27.

BIBLIOGRAFIA:

BAUDRILLARD, J., *Simulacres et simulation*, trad. macedone, *За страдањето на другите,*Скопје, Магор, 2001, прев. Деспина Ангеловска.

LEVI, P., *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 1991.

SONTAG, S., *Regarding the Pain of Others*, trad. macedone, *За страдањето на другите,* Скопје, Темплум, 2006, прев. Владимир Јанковски.

VATTIMO, G., *Addio alla verità,* Roma, Meltemi, 2009.

ЕЛИЈАДЕ, М., *Митот за вечното враќање,* Скопје, Слово, 2007.

Katerina MILENOVA

MARCO POLO ATTRAVERSO I SECOLI: INTERTESTUALITÀ NELL'OPERA "LE CITTÀ INVISIBILI" DI ITALO CALVINO

Italo Calvino è uno degli autori italiani più rappresentativi dell'epoca moderna. Nonostante la sua opera venga definita postmodernista, nel corso della presente relazione si rivelerà un mondo a parte, difficilmente inquadrabile in qualsiasi categoria di appartenenza. Infatti, immergendoci nella sua opera, si scopre che il significato etimologico della parola testo (textum - tessere) gli appartiene pienamente. I suoi fili, controllati con abilità dalla maestria dello scrittore, si ribellano contro ogni tipo di schematizzazione. Ma, non si tratta di una vera e propria originalità, perché la stessa, come sarà anche giudicato più avanti, non esiste veramente, anzi, sarebbe più preciso dire che esistono delle originali soluzioni strutturali ovvero una ricostruzione originale, il rinascere del testo, quale risultato della verve creativa e della perizia intellettuale dell'autore.

L'oggetto del presente intervento è l'opera di Calvino pubblicata nel 1972, *Le Città invisibili*, opera che rispecchia interamente l'immaginario e il tanto studiato mondo miracolare e favoloso come esempio plausibile dell'*ars combinatoria* di Italo Calvino.

Il fenomeno dell'intertestualità, introdotto da Julija Krsteva nel 1962 è presente da quando esiste la letteratura, è uno strumento dell'*ars combinatoria,* inseparabile dalla struttura narrativa di Calvino. In qualità di maestro superbo del proprio mestiere, lui riesce a padroneggiare ingegnosamente la sostanza "altrui" nel proprio testo, presente spessissimo come citazione vacante, nonché dichiarata, audacemente e apertamente inserita come reincarnazione del senso e rilettura di un'opera già scritta.

Il fatto che l'intertestualità sia uno dei concetti preferiti di Calvino è dimostrato anche dal grande numero di opere scritte su altre

basi, già esistenti, nella tradizione letteraria. Infatti, è usato in modo più esplicito nelle *Fiabe italiane*, antologia di fiabe presenti in tutte le regioni di Italia, raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritta nella lingua dei vari dialetti, poi l'*Orlando Furioso di Ludovico Ariosto*, raccontato da Italo Calvino, nonché *Palomar*, scritto secondo l'esempio di *La soirée avec monsieur Teste* di Paul Valery.

Le città invisibili sono ispirati al *Milione*, modello saggistico-biografico che narra i viaggi di Marco Polo, ma Calvino ne prende solo i contorni, i personaggi ed in parte la struttura di Marco Polo come fondamento, **sottotesto** dell'opera, che dopo affiorerà quale godimento ed esperienza unica per il lettore, propria di Calvino.

Il corpo dell'opera consiste in/di cinquantacinque decrizioni di città, tutte inventate, ognuna con un nome di donna. Le stesse sono divise in undici unità tematiche: Le città e la memoria, le città ed il desiderio, le città ed i segni, le città sottili ecc. Per ciascuna di queste unità segue la descrizione di cinque città.

A proposito di *Le Città invisibili*, lo stesso Calvino dice:

" Il libro è nato un pezzetto per volta, a intervalli anche lunghi, come poesie che mettevo sulla carta, seguendo le più varie ispirazioni"[1]. In una conferenza tenutasi all'Università di Colombia, a New York, nel 1983, dedicata proprio al *Le Città invisibili*, Calvino scopre la genesi del suo lavoro e definisce la propria opera quale romanzo che oscilla tra il racconto filosofico e quello allegorico-fantastico, che è nato da un semplice ricordo o impressione - emozione provata durante i suoi viaggi e messa immediatamente su carta, su un semplice fazzoletto al bar, che materializza il simbolo della città:

"*Un simbolo più complesso, che mi ha dato le maggiori possibilità di esprimere la tensione tra razionalità geometrica e groviglio delle esistenze umane è quello della città. Il mio libro in cui credo di aver detto più cose resta Le città invisibili, perché ho potuto concentrare su un unico simbolo tutte le mie riflessioni, le mie esperienze, le mie congetture;*[2]

Così, Calvino, inizia a tessere i fili delle sue città invisibili. Immagina il grande Marco Polo che narra i suoi lunghi viaggi nell'Impero di Kublai Kan. La prima cosa che suscita la nostra attenzione, e, certamente, richiama al pensiero l'incredibile creatività di

[1] CALVINO, I., *Le città invisibili*, cit. pag. V. presentazione, Oscar Mondadori.
[2] CALVINO, I., *Lezioni americane*, cit. pag.80, Mondatori, 2005.

Marco Polo e indirettamente, anche di Calvino, è il fatto che Marco Polo non conosce nemmeno la lingua dei Tartari. Al principio usa la pantomima e la scacchiera per raccontare le proprie storie e esperienze di viaggio a Kublai Kan, il quale, d'altra parte, interpreta le stesse come conseguenza della sua facoltà immaginativa. E poi, benché Kublai Kan rappresenti la parte razionale della dualità, a differenza di Polo che è incarnazione dell'irrazionale, dell'altrove, tuttavia, accetta la sfida, capisce le storie, ma in maniera propria, diversa: " Io parlo, parlo, - dice Marco - ma chi m'ascolta ritiene solo le parole che aspetta"[3].

E, infatti le parole girano, Marco Polo inizia:

"E quando lo Gran Cane vide in questo giovane tanta bontà, mandallo per suo messaggio a una terra, ove penò ad andare sei mesi. Lo giovane ritornò bene, e saviamente ridisse l'ambasciata e altre novelle di ciò che gli domandò, perché il giovane avea veduto altri ambasciatori tornare d'altre terre e non sapeano dire d'altre novelle delle contrade fuori che l'ambasciata; egli gli avea il signore per folle, e diceva che piue amava gli divesri costumi delle terre sapere che sapere quello per che gli avea mandato. E Marco, sappiendo questo, apparò bene ogni cosa per sapere ridire al Gran Cane."[4]

E Calvino continua:

"Gli altri ambasciatori mi avvertono di carestie, di concussioni, di congiure, oppure mi segnalano miniere di turchesi nuovamente scoperte, prezzi vantaggiosi nelle pelli di mantora, proposte di forniture di lame damascate. E tu? - chiese a Polo il Gran Kan. - Torni da paesi altrettanto lontani e tutto quello che sai dirmi sono i pensieri che vengono a chi prende il fresco la sera seduto sulla soglia di casa"[5].

Queste ambasciate, missioni, sono l'elemento fondamentale nella narrazione, sia nel *Milione* che in *Le Città invisibili*, è la base della torre che Calvino costruisce posando sempre un altro pezzetto in più, con la fantasia da una parte e la precisione "geometrizzante e algebrizzante" dell'intelletto, dall'altra.

"*Di ritorno dalle missioni cui Kublai lo destinava, l'ingegnoso straniero improvvisava pantomime che il sovrano doveva interpretare: una città era designata dal salto di un pesce che sfuggiva al becco del cormorano per cadere in una rete, un'altra città da un uomo nudo che attraversava il fuoco senza bruciarsi, una terza da un teschio che*

[3] Ibid., pag. 137.
[4] POLO, M., *Milione*, RCS libri S.p.a, Milano 2003, pag.39.
[5] Ibid. pag. 25.

stringeva tra i denti verdi di muffa una perla candida e rotonda. Il Gran Kan decifrava i segni, però il nesso tra questi ed i luoghi visitati rimaneva incerto;...Ma, palese o sicuro che fosse, tutto quello che Marco mostrava aveva il potere degli emblemi, che una volta visti non si possono dimenticare ne' confondere. Nella mente del Kan l'impero si rifletteva in un deserto di dati labili e intercambiabili come grani di sabbia da cui emergevano per ogni città e provincia le figure evocate dai logogrifi del veneziano".[6]

Grazie al potere dei simboli, Calvino riesce a produrre un'opera enciclopedica, mosaico dell'Atlante e dell'immaginazione di Polo, creando il cosiddetto testo "ultimativo", di cui ha parlato Jeanine Parisier Plottel, come eco nell'infinito, che viene da lontano, dal lucido narratore Marco Polo, e si trasmette attraverso lo spazio ed il tempo "tessendo il tessuto che costituisce il testo nella cultura".[7]

I discorsi tra Marco Polo ed il Gran Kan rappresentano una sintesi di diverse tecniche di comunicazione, tra le quali, paradossalmente, anche il silenzio, e sono una vera e propria espressione poetica. Nel corso dei loro colloqui e la danza tra l'immaginazione dell'uno e la fantasia dell'altro, si perde il legame tra il sogno e la realtà:

"*La realtà non esiste* - dice Squarotti a proposito di *Le Città invisibili* - *o, se esiste, non è definibile, circoscrivibile, descrivibile: è un altrove, che è sempre irraggiungibile.....tutto potrebbe essere un sogno della letteratura, che è capace di combinare gli elementi costitutivi dell'idea di città nei modi più diversi, facendo così esistere un'infinità di città dall'esistenza della scrittura".*[8]

Con la suddetta citazione, Squarotti non dimentica di ricordarci della natura procreativa di un'opera letteraria. Infatti, Calvino, essendo ottimo conoscente della lingua, certamente non ha scelto per pura casualità proprio Marco Polo e la sua bravura da narratore, anzi, lui è proprio un elemento del gioco narrativo di Calvino. Con questa scelta il suo testo diventa polifonico e completamente ambivalente. In tal senso, non viene a galla solo "la doppia funzione della lingua" prima come scrittura, se l'autore è Marco Polo, ovvero Calvino, e dopo come lettura nella mente del Gran Kan, vale a dire del Lettore, ma si introduce anche la pluralità del discorso in generale, perché Calvino non si limita soltanto

---

[6] *Le città invisibili*, cit. pag. 21-22.

[7] ĆULAVKOVA, Katica, *Teoria dell'intertestualità*, Kultura, Skopje 2003, cit. 224.

[8] Giorgio Barberi SQUAROTTI, Dal Castello a Palomar: IL Destino della letteratura, Atti del Convegno internazionale su Calvino, Garzanti, 1988, cit. Pag. 337.

alla parola come tale, ma arricchisce "la creazione letteraria" con il gioco intellettuale del corpo e dello spirito. Squarotti dice:

"*...la scrittura, tuttavia, non è affatto meno certa e meno concreta dell'esistenza delle cose che si dicono reali, e queste, da parte loro, non sono più salde e sicure delle creazioni della mente..: ciò che si può fare ancora, a questo punto, è affidarsi all'invenzione della letteratura, si tratti di personaggi che si chiamano Kublai Kan e Marco Polo e che potrebbero benissimo essere inventati come tali, oppure dello splendido giardino del palazzo imperiale, che potrebbe non essere altro che il frutto di una creazione della letteratura."*[9]

Però, Calvino va ancora più avanti. In assenza di parole, usa il teatro, le immagini, la pantomima, i tarocchi, la scacchiera. Sono i suoni e le voci a descrivere le future Amsterdam e New York, la Troia o Micene dell'epoca:

"C'è la città a forma di Amsterdam, semicerchio rivolto a settentrione, coi canali concentrici: Dei Principi, dell'Imperatore, dei Signori; c'è la città a forma di York, incassata tra le alte brughiere, murata, irta di torri; c'è la città a forma di Nuova Amsterdam detta anche Nuova York, stipata da torri di vetro e acciaio su un'isola oblunga tra due fiumi, con le vie come profondi canali tutti diritti tranne Broadway".[10]

Le descrizione delle città dell'impero del Gran Kan nascono dal silenzio, dall'emblema del nulla, proprio nel momento in cui viene preso il re, dal nostro avversario, in una partita di scacchi. *Milione* e *Le Città invisibili* sono opere scritte, raccontate tramite la scacchiera. È lo strumento che usa il protagonista Marco per comunicare, trasmettere le usanze ed i racconti dell'Impero, mentre per Calvino la scacchiera è uno strumento della narrazione. Elemento per abolire i canoni relativi alla scrittura di un'opera letteraria, e crearne nuovi, da Calvino:

"*Se ora conosciamo le regole del gioco romanesco* - dice Calvino - *potremo costruire romanzi artificiali, nati in laboratorio, potremo giocare al romanzo come si gioca a scacchi, con assoluta lealtà, ristabilendo una comunicazione tra lo scrittore, pienamente cosciente dei meccanismi che sta usando, e il lettore che sta al gioco perché ne conosce le regole e sa che non può essere più preso a zimbello".*[11]

---

[9] Ibidem.
[10] Le Città invisibili, pag.140.
[11] Atti del convegno internazionale su Calvino, pag. 240.

Così, nel *Castello dei destini incrociati* usava i tarocchi con cui trovava mille storie, tutte nuove e interessantissime, mentre in *Le città invisibili* usa la scacchiera quale "cornice" della sua *ars combinatoria*. Ossia, usando il gioco combinatorio, Calvino sposta gli elementi esistenti per creare una moltitudine di unità nuove e completamente diverse, non dimenticando mai, però, strada facendo, il Lettore. Anzi, lo stesso si considera lettore nel momento della creazione, e ne risulta una poetica che soddisfa soprattutto i suoi, altissimi, criteri da lettore.

"*Un libro (io credo) è qualcosa con un principio e una fine (anche se non è un romanzo in senso stretto), è uno spazio in cui il lettore deve entrare, girare, magari perdersi, ma a un certo punto trovare un'uscita, o magari parecchie uscite, la possibilità d'aprirsi una strada per venirne fuori.*"[12]

Calvino, in quella maniera, risveglia nel lettore una serie di domande e pensieri sul significato simbolico di ogni singola parola presente nel suo testo.

Sia nel *Milione* che in *Le città invisibili*, domina il concetto dell'invisibilità, come se non ci fosse nemmeno una minima traccia della realtà, è tutto un gioco della mente, pure il tempo e lo spazio sono astratti, quasi inesistenti. Sembra che sia il lettore a giocare a scacchi, cercando con i propri pensieri di vivere queste città, così straordinarie e nello stesso tempo sensuali, che non per caso, portano un nome di donna. Certo, l'allusione di una città o semplicemente, di un pensiero, non è inventata da Calvino. Anzi, passeggiando tra le città riconosciamo le immagini di memorie e desideri di cui ha parlato Eliot nell'*Unreal city*, non dimentichiamoci del *Kublai Kan* di Coleridge, uno degli autori preferiti di Calvino, soprattutto le sue descrizioni del giardino di Kublai Kan. Indubbiamente, è enorme l'influenza anche dell'*Ulisse* di James Joyce e molte città sono nate dai paesaggi magici e affascinanti che incontrava Ulisse nel suo lungo e avventuriero/avventuroso percorso. Tra gli autori italiani, va considerato Elio Vittorini e il suo *Le città del mondo*. Ma, quello che si può rilevare quale filo essenziale nella narrazione di Calvino è la trasformazione delle città già visitate da Marco Polo, in un'espressione magnifica e virtuale della sua immaginazione. Va detto che tale trasformazione non sarebbe stata possibile se Calvino non avesse conosciuto bene le tradizioni folcloristiche, filosofiche e certamente, la cultura ed il pensiero dell'Oriente.

---

[12] I. Città invisibili, pag. VI.

Come è stato già detto prima, la scelta di Marco Polo non è per niente casuale.

Leggendo il *Milione* uno rimane incantato dallo spirito gaio e aperto di Polo. Umberto Eco in un'occasione lo chiama "antropologo moderno", che anticipa il ruolo dell'inviato speciale. Le sue descrizioni, nonostante la marea di creatività che si solleva in continuazione, sono molto precise e rispecchiano oggettivamente la mentalità religiosa e morale del Medioevo. Il narratore sospende il giudizio di fronte alle usanze più "barbari" e singolari dei Tartari o ai fenomeni più strani e scompare dietro i fatti raccontati. Narra senza cedimenti alla tendenza allegorizzante e moralizzante dei suoi pregiudizi, con imparzialità e impersonalità. Le sue storie sono prive di ogni giudizio morale del loro creatore e ne è testimone anche lo stile: lineare, semplice, descrittivo e lontano dal Medioevo retorico.

Durante tutto il testo Marco coinvolge coscientemente il lettore, usato più tardi molto saggiamente anche da Calvino, nelle storie straordinarie e inconsuete che lui narra. Perciò prevalgono le espressioni di "stupore", "meraviglia", "sorpresa" accompagnate molto spesso da un'ansia di condivisione, attraverso l'uso ripetuto di frasi come: "sappiate veramente che"; " e dicovi di più"; " e che"; " e sì vi dico un'altra cosa"; che fa persistente il desiderio di incantesimo reciproco tra il Lettore ed il viaggiatore medievale.

È difficile trovare il confine tra il sogno e la realtà di Polo, sia in *Le Città invisibili* che nel *Milione*, a volte, come dire, la realtà supera la fantasia e a volte, la realtà come se non esistesse, e ci si rimane nel regno della fantasia ed è "una meraviglia a credere". Questi due concetti proseguono, intrecciandosi continuamente, tessendo la ragnatela, i quali fili nascondono la verità sul passato e le previsioni sul futuro, intessuti secondo il telaio del maestro che ci rivela una verità:

"Se volete credermi, bene. Ora dirò come è fatta Ottavia, città-ragnatela. C'è un precipizio in mezzo a due montagne scoscese: la città è sul vuoto, legata alle due creste con funi e catene e passerelle. Si cammina sulle traversine di legno, attenti a non mettere il piede negli intervalli, o ci si aggrappa alle maglie di cànapa. Sotto non c'è niente per centinaia e centinaia di metri: qualche nuvola scorre; si intravede più in basso il fondo del burrone.

Questa è la base della città: una rete che serve da passaggio e da sostegno; Tutto il resto, invece d'elevarsi sopra, sta appeso sotto"[13].

[13] Ibid. , pag.75.

È una conclusione:

“Sospeso sull’abisso, la vita degli abitanti di Ottavia è meno incerta che in altre città. Sanno che più di tanto la rete non regge”.[14]

Un altro punto comune che accomuna Marco Polo e Calvino è senz’altro la passione verso/per il viaggio, ma non si tratta di conquista di spazi nuovi, bensì della cognizione del viaggio, come metafora del passaggio oltre, altrove, fuori dai confini e dalle cornici esistenti - che siano fiction o realtà. Questo viaggio immaginario, ovvero viaggio tra le viuzze dell’immaginario, annobilisce lo spirito creativo dell’autore e rappresenta un’ispirazione aggiuntiva al “far spettacolo dal romanzo”, e dalla vita in generale. Ecco che Polo e Calvino teatralizzano coscientemente il proprio viaggio.

Però, tale “spettacolo”, prima della realtà, e dopo del romanzo stesso, l’autore vuole viverlo da solo, è una volta che se lo è goduto, poi, se lo legge nei pensieri e finalmente lo mette sulla carta. Forse, proprio per questo motivo l’elemento narrativo è così cristallizzato, sia da Polo che da Calvino, con uno stile pittoresco e quasi fotografico. Le città sembrano fotogrammi incisi sulla striscia della pellicola, una continua sequenza di immagini impresse nella mente del Lettore.

Calvino molto spesso tende a mettere in evidenza “il dualismo delle cose”, il lato opposto della moneta. Da una parte abbiamo personaggi con un’ingenuità fanciullesca, inetti ma incredibilmente lucidi e intelligenti, come Palomar, Marcovaldo e Pin. Simpaticissimi nel proprio imbarazzo, e dall’altra parte incontriamo personaggi che assomigliano a vecchietti saggissimi, che sanno e hanno visto tutto, come il nostro carissimo Marco Polo.

Ma, il binarismo non si esaurisce qui, continua ad un altro livello: Marco Polo - saggio e talentoso viaggiatore, ma molto spesso irrazionale, sognatore - e Kublai Kan, stabile, razionale, testa del Grande Impero. Andiamo ancora più avanti, perché il gioco continua ancora, la moneta gira nelle mani di Calvino, ed in un certo momento è il Gran Kan a dire:

“D’ora in avanti sarò io a descrivere le città e tu verificherai se esistono e se sono come io le ho pensate. Comincerò a chiederti d’una città a scale, esposta a scirocco, su un golfo a mezzaluna...”[15].

[14] Ibid.

[15] Ibid., pag. 43.

Così il nostro razionale imperatore accetta la sfida dell'irrazionalità, e per un momento prende il ruolo di Marco e, questi, spiritosamente aggiunge:

"Sire, eri distratto. Di questa città appunto ti stavo raccontando quando m'hai interrotto".[16]

In *Le città invisibili* sono più che evidenti gli aspetti posmodernisti di Calvino, che vengono a galla soprattutto con la sua metanarratività, nonché con il richiamo ad un'opera classica quale il *Milione* di Polo. Ma, va anche sottolineato che nello scontro tra la letteratura e realtà, e nella consapevolezza che al di fuori del mondo delle parole, esiste, purtroppo, il così detto "inferno" che siamo costretti a mettere a nudo, a smascherarlo e a riconoscerlo, in questo, molti riconoscono una lieve inclinazione verso il modernismo.

"L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abbiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile ad molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso e esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio."[17]

Calvino, con la chiusura della propria opera, è come se volesse aprire un discorso moralizzante, raramente pronunciato nella sua poetica, nonostante sia sempre presente in maniera latente, nascosto tra la sottile ironia ed i commenti lucidi dei personaggi.

Da quanto detto risulta chiaro che Calvino appartiene alla categoria degli autori che non temono a svelare i punti di riferimento. Il suo scopo è uno solo: provare che un'autonomia semantica non esiste veramente. È lui a cercare coscientemente le influenze degli altri sulla propria opera, come sfida per la sua autorivelazione e conferma da grande scrittore. E questo sì che è un approccio originale: il desiderio di modificare l'originale, rianimarlo, annobilirlo con la propria virtù da autore. In quel modo, si conferma un'altra volta l'effetto reciproco tra la letteratura presente e quella del passato, come dice Eliot nel suo saggio "La tradizione ed il talento individuale" (1919), "Il presente cambia il passato, come il passato cambia il presente"[18]

---

[16] Ibid.

[17] Ibid., pag. 164.

[18] SELEVA, Elizabeta; Dal dialogismo all'intertestualità, Magor, Skopje 2000, pag. 15.

Secondo la teoria di Gerard Genette, tutti i testi nati, in qualche maniera, da un precedente, per via di trasformazione oppure imitazione rappresentano un ipertesto, e *Le città invisibili* di Calvino, ne sono una prova emblematica. Nel nostro caso è difficilissimo verificare se l'intertestualità di Calvino è dovuta alla trasformazione diretta dal *Milione* - dato che lui prende i personaggi e la struttura (il modello di viaggio e la forma dialogica) da Marco Polo - ovvero dall'imitazione perché, dall'altra parte, lui aggiunge a tale struttura dei nuovi elementi narrativi e delle "performance mimetiche"[19] che integrano e perfezionano l'originale, e richiamano in causa l'imitazione quale forma di intertes-tualità. Ecco che Calvino, un'altra volta, provoca con una certa superbia i modelli di analisi e interpretazione letteraria e, assimilandoli, li supera.

Le città invisibili sono un discorso allegorico sulla città, compresa quale *topos* letterario e galleria misteriosa dell'autore, che si perde nell'infinito, mostrandoci che l'opera è ancora aperta, spezzettata dappertutto, sincronicamente e diacronicamente, sull'Oriente e sull' Occidente, e la loro catena continua nella ricerca di un Lettore, oppure, di un'altro Creatore.

Alla fine, davanti alle caselle della scacchiera, ognuno di noi diventa un Marco Polo.

"Il catalogo delle forme è sterminato: finché ogni forma non avrà trovato la sua città, nuove città continueranno a nascere. Dove le forme esauriscono le loro variazioni e si disfano, comincia la fine delle città".[20]

[19] KJULAVKOVA Katica, Teoria dell'intertestualità, Kultura, Skopje 2003, pag.70.
[20] Ibid., pag.140.

Katerina SOTIROVA

SIMULACRI E SIMULAZIONI NEL TEATRO DI PIRANDELLO: *COSÌ È (SE VI PARE)* ED *ENRICO IV*

Luigi Pirandello "non aveva mai l'intenzione di esaltare la "vita" trionfante, ma partire dalle condizioni della vita reale degli uomini, per scoprirne le contraddizioni, il fondo segreto di sofferenza e pena, il peso minaccioso che vi hanno l'artificio e la finzione".[1] Per Pirandello la finzione e l'inganno della vita sociale trovano il loro maggiore strumento nella maschera: "ognuno di noi si presenta allo sguardo degli altri attraverso un'apparenza esterna, che lo fissa in qualcosa che non corrisponde alla sua reale natura e che gli si attacca addosso come una maschera da cui è molto difficile, o impossibile, liberarsi"[2]. Il concetto globale di Pirandello della realtà può essere descritto come "un perpetuo e insolubile conflitto tra vita e forma"[3]. In tutta la sua opera Pirandello cerca di esprimere questa lotta, tentando insistentemente di ritrovare i segni profondi della "vita", di estrarne i momenti più autentici fuori dalla prigionia della "forma". Ma allo stesso tempo egli arriva a mostrare come quella "vita" autentica e pura non possa affermarsi mai.[4]

Questa ricerca perpetua e tormentata ha attirato il mio interesse. Il simulacro è uno dei temi cui Pirandello ritorna spesso. Ho deciso di scoprire come funzionano il simulacro e le simulazioni nell'opera di Pirandello attraverso due dei suoi drammi: *Così è (se vi pare)* ed *Enrico IV*.

Nel *Così è (se vi pare)* siamo testimoni di un reciproco annullamento delle due versioni della "verità" che comprova l'assurdità

---

[1] FERRONI, Giulio, *capitolo 10.4 Luigi Pirandello* in *Storia della letteratura italiana*, Roma.
[2] Idem
[3] Idem
[4] Idem

della ricerca della verità ovvero la ricerca della menzogna. In *Così è (se vi pare)* la verità equivale alla menzogna.

Enrico IV invece dimostra l'assurdità di credere nella veridicità della realtà tramite l'inquadratura dell'azione drammatica (il cosiddetto teatro nel teatro).

1.1. *Così è (se vi pare)*

Il dramma inizia nel salotto della famiglia Agazzi. Pirandello ha deciso di collocare l'azione drammatica in una provincia italiana dove la vita funzionava secondo regole prestabilite ed accettate generalmente da tutti i cittadini. Ma nel piccolo paese si è trasferita una famiglia, i Ponza, che ha "violato" queste regole di vita sociale, ovvero ha deciso di tenere la vita privata per sé e non condividerla con i vicini di casa o con i concittadini. La nuova famiglia è circondata dal mistero; la curiosità e la rabbia per l'intimità nascosta aumentano; e di lì a breve si organizza una vera e propria ricerca della verità che in molti modi assomiglia ad un interrogatorio poliziesco. Ma visto che non si tratta di un delitto o di un'intransigenza, l'interrogatorio non può avere luogo in uno spazio pubblico. Pirandello decide di collocare questo interrogatorio nel salotto della famiglia Agazzi, ovvero nel loro spazio privato. Ma nello stesso momento in cui questo salotto si apre a ricevere gli amici ed i parenti curiosi degli Agazzi, il loro spazio privato si trasforma in uno spazio pubblico. In un tale ordinamento di società quasi sorvegliata[5], per usare il termine di Foucault, la ricerca della verità inizia in modo assurdo – con simulazione. Infatti, la signora Agazzi e sua figlia Dina fingono di compiere il dovere civile di vicini cortesi e cercano di invadere l'intimità della nuova famiglia per renderla disponibile al pubblico.

La verità può essere estorta solamente tramite i meccanismi concessi dalla società, ossia tramite la gerarchia sociale. La pressione che il signor Agazzi, superiore del signor Ponza, esercita sulla famiglia Ponza aumenta con il coinvolgimento del prefetto, ossia lo Stato. Così, la vita privata del signor Ponza assume notevole importanza per l'ordine pubblico e per gli affari di stato.

La signora Frola, suocera del signor Ponza, è costretta a visitare la famiglia Agazzi. La vecchietta spiega la condizione familiare dei Ponza. Ma subito dopo il congedo della signora Frola, nel salotto degli

---

[5] FOUCAULT, Michel, ***Sorvegliare e punire: la nascita della prigione*** (*Surveiller et punir: Naissance de la prison,* 1975).

Agazzi si presenta il signor Ponza che dà una spiegazione completamente diversa della condizione familiare dei Ponza. Tutte e due le versioni sembrano vere, ma il problema è che si contraddicono a vicenda. E così fino alla fine del dramma. Il signor Ponza sostiene che la signora Frola è pazza. La signora Frola invece sostiene di non essere pazza e ammette di fingere di non conoscere la versione del genero per non tentare la sua natura debole. Anche il signor Ponza ammette di fingere di non sapere nulla della simulazione della signora Frola per non rovinarle il mondo in cui essa vive.

I personaggi si sentono confusi. Anche il lettore/spettatore non riesce a riconoscere la "vera" versione degli eventi accaduti. Tutti questi non hanno un accesso diretto alle informazioni. L'autore pone allo stesso livello entrambe le versioni e non da informazioni o segni per individuare la verità, ossia di fare una differenza tra il vero ed il falso. A causa del terremoto catastrofico che ha colpito il paese nativo della famiglia Ponza è impossibile trovare informazioni ufficiali e valide che possono confermare una delle due versioni. Dunque, è sparito il confine tra i due poli del binomio verità – menzogna. Baudrillard dice:

"*Dappertutto, sotto ogni aspetto, sia politico, biologico, psicologico, o dei media, quando risulta impossibile mantenere la differenza tra i due poli si entra nel campo della simulazione, ossia della manipolazione assoluta...*" [6]

Ma in questo caso non si tratta di manipolare lo sguardo altrui. La signora Frola ed il signor Ponza sono assolutamente convinti di quello che sostengono. Loro compiono l'inganno incoscientemente (anche se perfino il lettore/spettatore non ne può essere sicuro fino alla fine). Nel loro caso non si tratta di finzione. Per se stessi la signora Frola e il signor Ponza dicono la verità. Nel loro caso la copia della realtà ha sostituito la realtà ed è diventata realtà.[7]

Colui che ogni volta manipola con lo sguardo dei personaggi e persino con lo sguardo degli spettatori, è Laudisi, il fratello della signora Agazzi. Lui riesce a manipolare con il lettore/spettatore portandolo ad immaginare vari esiti e situazioni a seconda della sua reazione e del tono della sua voce. Pirandello affida a Laudisi il compito di mettere in

---

[6] BAUDRILLARD, Jean, [Simulacres et simulation] trad. in macedone, Magor 2001,pg.48.

[7] Ibidem.

dubbio la fermezza dello sguardo degli altri personaggi del dramma tramite i suoi commenti. In realtà Laudisi cerca di dimostrare che ci sono vari punti di vista e tutti sono veri a modo loro. Ma l'atteggiamento degli altri personaggi nei confronti di Laudisi conferma ancora una volta l'assurdità della ricerca della verità. Le parole di Laudisi non possono essere vere perché non sembrano serie e non trovano appoggio nella realtà ufficiale che sostiene che ci sia solamente una verità della quale Baudrillard dice che "è stata inventata per salvare a tutti i costi il principio di una sola verità e di evitare la domanda che pone la simulazione – ovvero, che la verità, il riferimento, la ragione oggettiva non esistono più."[8]

In *Così è (se vi pare)* la ricerca della verità consiste nella ricerca della vera identità della signora Ponza (figlia della signora Frola o seconda moglie del signor Ponza), che nessuno ha visto finora. Questa ricerca della verità è accompagnata da un'altra ricerca, che rimane all'ombra della prima, ed è la ricerca dell'identità della persona in generale.

La signora Amalia presenta il ruolo di moglie di un ufficiale della pubblica amministrazione con una buona posizione nella società. Il suo comportamento è condizionato dal ruolo che la società le ha assegnato. Lei si definisce come Amalia Laudisi sposata Agazzi, ma noi non siamo in grado di capire chi sia Amalia fuori dal cognome Agazzi.

Suo fratello, il signor Laudisi, cerca il proprio Io nella riflessione dello specchio, ma nello stesso tempo ammette che anche la sua ricerca sembra impossibile come la ricerca della vera identità della signora Ponza perché l'Io è uguale a, ma anche diverso da se stesso. L'Io realizza la propria diversità nello sguardo dell'Altro.

La ricerca della verità e della vera identità inizia con una simulazione e con il gioco di parti. Il gioco si raddoppia. Pirandello inquadra ripetutamente l'azione. L'azione viene inquadrata prima dai personaggi che fanno parte della ricerca della verità e che nascondono il vero motivo della visita alla signora Frola. Il gioco diventa più complesso con la rappresentazione del rapporto tra la signora Frola e il signor Ponza. La terza inquadratura avviene quando gli indagatori insoddisfatti decidono di mettere a confronto l'uno all'altro il signor Ponza e la signora Frola e di scoprire finalmente la verità. Il signor Agazzi assume il ruolo di un regista che decide i ruoli e le posizioni

---

[8]Ibidem, pag.8.

degli altri partecipanti alla trappola. Gli ultimi allo stesso tempo sono attori e pubblico, giacché sono invitati ad osservare la propria azione.

Ma al posto di risolvere il nodo del mistero, avviene il contrario. Nella ricerca della verità, la verità si allontana sempre di più. Gli indagatori ricorrono all'ultima soluzione rimasta, ovvero di portare la signora Ponza al salotto degli Agazzi e di sentire da lei la verità. L'unica persona che può imporre alla signora Ponza di lasciare il suo spazio privato e di scoprire la sua identità davanti a tutti è il prefetto, ovvero lo Stato che egli rappresenta.

La signora Ponza non dà la risposta attesa. Pirandello non dà un'identità alla protagonista, ma le permette piuttosto di costruire e di cambiare la propria identità a seconda dello sguardo degli altri.

Pirandello toglie alla signora Ponza la possibilità di scoprirsi psichicamente agli altri, ma anche fisicamente. La verità rimane coperta da un fitto velo nero, intoccabile e nascosto anche all'autore che perde la sua posizione privilegiata rispetto ai personaggi, ai lettori e agli spettatori.

1.2. La tragedia di Enrico IV

Il dramma *Enrico IV* non si svolge attorno alla ricerca della verità, ma parla invece dello smascheramento, della finzione e del ritorno alla realtà. Anche qui siamo testimoni della invasione di "un'intimità", ma stavolta allo scopo di salvare una persona che vive in un mondo che non esiste.

Enrico IV inizia con una didascalia che descrive la messinscena del dramma. Il lettore attento, e perché no, anche lo spettatore attento, potrà notare due indicazioni che segnalano discordanza tra il titolo e la messinscena:

"*salone nella villa rigidamente parato in modo da figurare quella che pote' essere la sala del trono di Enrico IV nella casa imperiale di Goslar.*"[9]

e

[9] Il meglio del teatro di Luigi Pirandello, Cosi e' (se vi pare) e Enrico IV, TEADUE, Milano, 1993.

"*Ma in mezzo agli antichi arredi due grandi ritratti a olio moderni di grandezza naturale…di un signore e una signora.*" [10]

Suppongo che il lettore/spettatore si chiederà: "Cosa fanno questi ritratti moderni in una villa del Medio Evo?" Poco a poco sorge il dubbio che forse l'azione non ha luogo nel Medio Evo.

Già la prima scena conferma il dubbio del lettore/spettatore che il dramma non si svolge nel Medio Evo, ma in un periodo della storia recente. Inoltre, scopre che dalla scena prende vita un altro spettacolo. Come descrive Pirandello nelle didascalie[11], i personaggi che appaiono nella prima scena sono vestiti in costumi dell'epoca di Enrico IV per fingere di essere i consiglieri segreti alla corte di Enrico IV. Poi il lettore/spettatore scopre perché i suddetti personaggi fingono di essere i consiglieri segreti di Enrico IV: per alimentare l'illusione, ovvero la pazzia di un certo nobiluomo che crede di essere Enrico IV. Per mantenere in vita la simulazione tutta la villa è arredata secondo lo stile dei castelli di Enrico IV, la servitù è vestita in costumi dell'epoca e deve conoscere perfettamente la storia di Enrico IV per non dare sospetti al povero pazzo, perché egli infatti non vive nella realtà comune, ma tutta la sua vita è solamente una simulazione di un tempo passato. Ognuno ha un ruolo e deve comportarsi secondo questo ruolo. Portare un costume, ovvero una maschera, con la quale presentarsi davanti al pazzo.

La simulazione vive soltanto nella villa del conte, perché (supponiamo) lui non esce fuori dal palazzo, ma passa i giorni in un ambiente limitato che comprende solamente l'interno della villa.

Dunque, nella villa nessuno rappresenta se stesso, ovvero quella persona che vive fuori dalla corte simulata di Enrico IV, tranne nei pochi momenti in cui Enrico IV si ritira nella sua stanza. I personaggi del dramma sono sicuri che il presunto Enrico IV sia/è pazzo e non sappia niente del loro gioco. Anche il lettore/spettatore condivide la sicurezza dei personaggi perché queste sono le uniche informazioni che gli sono concesse. Lo sguardo del lettore/spettatore coincide con lo sguardo dei personaggi. Enrico IV non si presenta direttamente allo sguardo del lettore/spettatore fino alla fine del primo atto.

Avviene l'incontro tra gli ospiti arrivati alla villa ed Enrico IV. Il lettore/spettatore riconoscerà che Enrico IV e donna Matilde portano i costumi dei personaggi raffigurati nei ritratti moderni. Inoltre, il

[10] Ibidem
[11] Ibidem

lettore/spettatore riconoscerà che Frida, la figlia di donna Matilde, assomiglia completamente a donna Matilde quando questa era giovane. Il volto della donna raffigurata nel ritratto è infatti la giovane donna Matilde, ovvero Frida. L'autore indica un ulteriore dettaglio, ovvero che Frida rimane continuamente all'ombra della madre. Il suo ruolo nel dramma è soltanto di rivivere la gioventù della madre, di rappresentare la sua copia.

Nell' *Enrico IV* Pirandello ritorna alla sua ossessione con le maschere e l'identità, ma anche con il sosia, che qui, anche come nel *Cosi è (se vi pare),* si presenta tramite la propria riflessione allo specchio. Nel *Cosi è (se vi pare)* e nell' *Enrico IV* la propria riflessione allo specchio viene intesa come riflessione dell'Io, ma anche come riflessione di uno sconosciuto. Riflessione dell'Io perché cosi si vede Laudisi e cosi si vede donna Matilde, ma riflessione di uno sconosciuto perché è una riflessione della persona che vedono gli altri e che è diversa dalla persona che l'Io vede e immagina per se stesso e perciò rimane estranea e distante, come se fosse una creatura che esiste e funziona indipendentemente dall'Io.

I personaggi di Di Noli e Frida possono essere intesi come una riflessione allo specchio (Enrico IV e donna Matilde). Collocate sull'asse del tempo queste riflessioni dovrebbero rompere il simulacro in cui vive Enrico IV e far sì che la realtà comune diventi realtà anche per lui.

Ma, improvvisamente, l'azione prende una terza inquadratura. Enrico IV ha simulato per tanto tempo la propria pazzia. Dunque, l'autore ha deciso di nascondere questa informazione dai personaggi e dal lettore/spettatore. Enrico IV ha manipolato con lo sguardo dei personaggi ed indirettamente anche con lo sguardo del lettore/spettatore. I personaggi non sono più attori nello spettacolo che loro hanno messo in scena per Enrico IV, ma sono attori anche nello spettacolo che egli ha preparato per loro. Improvvisamente la realtà assume un altro volto.

Tuttavia, anche quando Enrico IV rivela ai consiglieri segreti di essere completamente conscio della vita simulata alla corte di Enrico IV e di aver manipolato con tutte le persone che lo circondavano, non offre segni accettabili di non essere pazzo. Non è più possibile fare una differenza sicura tra il pazzo e il sano di mente. Per richiamare le parole di Baudrillard:

> "*anche la psicologia militare si ritira davanti alle chiarezze cartesiane e esita di fare la differenza tra il falso e il vero, tra il sintomo "prodotto" e il sintomo autentico. "Se egli è bravo a fingere un pazzo, allora è pazzo veramente.*" [12]

Proprio in questo consiste la diffidenza che la servitù dimostra davanti alla confessione di Enrico IV.

Ma Enrico IV è ignaro dello spettacolo che i parenti e gli amici stanno preparando per lui. Stavolta lui viene manipolato dagli altri personaggi. Vedere le riflessioni allo specchio, ovvero Di Noli e Frida, uscire dalla nicchia dove venivano collocati i ritratti e camminare verso di lui, capovolge seriamente le fondamenta del senno di Enrico IV. Ad un dato momento lui non è capace di dire se sia pazzo o meno.

La simulazione è scoperta, ma è veramente possibile distruggere la finzione e lasciare il posto alla realtà? La vita di Enrico IV che si è ripreso dalla pazzia tanti anni prima poteva avere senso solamente se continuava a vivere nella simulazione del Medio Evo. Perché la corte simulata di Enrico IV che doveva offrire divertimento e scherzo per un giorno non doveva assolutamente diventare lo scherzo della sua vita. Se continuava invece a vivere quella vita simulata, solo in quel caso la verità non sarebbe stata uno scherno e uno scherzo. La sua vita prendeva senso solo se veniva vissuta in un'altra realtà. L'autore sottolinea la serietà dell'immedesimazione del conte tragico con Enrico IV non rivelando affatto il vero nome del protagonista.

Enrico IV afferma di non essere pazzo perché completamente cosciente di esserlo veramente. Lui sceglie di mettere in scena la vita di un pazzo, ovvero una vita vissuta in finzione, per non dover vivere come pazzo incosciente della propria pazzia, e di vivere in una realtà comune che infatti è solamente una finzione. Lui viene proclamato pazzo perché incapace di fare differenza tra la realtà e la finzione. Allora cosa possiamo concludere per i personaggi che fino a quel momento non si accorgevano della simulazione di Enrico IV e ancora non riescono a capire se lui è pazzo o no.

Il mistero che si sviluppa attorno la veridicità della pazzia di Enrico IV rimane irrisolto. Rabbia e vendetta oppure il fantasma di un imperatore o un pazzo, Enrico IV da' una fine tragica al proprio

---

[12] BAUDRILLARD, Jean, [Simulacres et simulation] trad. in macedone, Magor 2001, pag.9.

spettacolo. Portato dal desiderio di vendicarsi contro donna Matilde e gli altri personaggi, trafigge Belcredi. Ai tempi Belcredi era il rivale di Enrico IV nella lotta per l'amore di donna Matilde, ed adesso rifiuta di prendere sul serio il gioco del conte. Persino negli ultimi momenti della sua vita Belcredi rifiuta di prendere sul serio la simulazione di Enrico IV e grida che il conte non è pazzo. Tutti gli altri sono convinti della pazzia di Enrico IV. Enrico IV, ripreso dal furore, rimane a vivere adesso per forza la finzione o se vogliamo dire l'unica realtà che gli è concessa. Non riesce a liberarsi dal proprio fantasma e a distruggere l'illusione.

Per concludere ritorno all'inizio. Pirandello in tutte le sue opere afferma la lotta contro la finzione, l'inautenticità della vita e le maschere e alla fine di ogni opera conferma nuovamente la propria sconfitta. I suoi personaggi sono "destinati a tormentarsi in una continua ripetizione di ruoli, lottano per uscire dalla rete della realtà e la finzione"[13], e "finiscono per cadere più profondamente in quell'intreccio"[14]. Così Pirandello annuncia continuamente il simulacro della realtà sociale.

[13] FERRONI, Giulio, capitolo 10.4 Luigi Pirandello in *Storia della letteratura italiana*, Roma

[14] Ibidem

CIP - Каталогизација во публикација
Национална и универзитетска библиотека „Св. Климент Охридски", Скопје

811.131.1(062)
821.131.1(062)

50 години италијански студии : италијански јазик, литература
И култура : меѓународен научен собир / одговорен уредник Радица
Никодиновска = 50 anni di studi italiani : lingua, litteratura e
cultura italiana : convegno internazionale. - Скопје : Универзитет
„Св. Кирил и Методиј", Филолошки факултет „Блаже Конески" , 2011.
- 439 стр. ; 21 см

Фусноти кон трудовите. - Библиографија кон трудовите

ISBN 978-608-234-003-6

а) Италијански јазик - Собири б) Италијанска книжевност - Собири
COBISS.MK-ID 90092810